

# الموسوعة الموسيقية الشاملة

١

القسم النظري





## دار المكر اللبناني

الطبعة الأولى: ١٩٩٤

كرتيل، رسالة الحب، حب - بيروت - لبنان

هاتف: ٦٣٠٩٠٦١ - ٦٣١٠٠٤ - ٦٣٠٢٥٢

ص.ب. ٤٦٩٩ أو ٤٦٩٠

جميع الحقوق محفوظة الناشر

الطبعة الأولى: ١٩٩٤

## مقدمة :

الموسيقى علم يخضع للأقيسة والنظريات كخضوع الهندسة والحساب والعروض . ترتبط هذه العلوم كلها بنظام يقوم على وحدة الحركة والسكون .

وكلمة موسيقى تعني عند اليونان ، كل ما له اتصال بالفن . وهي تدل عند البيزنطيين القدماء على معنى أشمل مما اتفق عليه المحدثون بدليل أن المعبودات التسع كانت تطلق على كل واحدة منهن كلمة «موسا» Mossa التي أصبحت بعد التحريف وزيادة «يقي» للدلالة على النسبة للفظ «موسيقى» .

نشأت الموسيقى مع الإنسان ، وإن زعم أفلاطون أنها إلهية في ذاتها ونشأتها ومرامها . ولعل الطفل في المهد يناغي بنغمات تشغل ثلاث درجات من السلم الموسيقي ، وشوبنهاور هو القائل : العالم موسيقى مجتمة . وجاء في كتاب صيني قديم : الموسيقى وثيقة الصلة بالخلق الأساسية للناس ، حتى أن الجاهلي كان يحدد البكرة والناب .

يقول كومباريو : «الموسيقى نفثة صدر سرعان ما تمضي ، أو هي ذبذبة في الهواء . ولكن في هذه وتلك تتحدث روح يتهوفن بما هو أفصح من الكلام . إنها القدرة على استحضار صورة من الحياة الاجتماعية ، والجنسية بل وبعض فوائين الطبيعة ، مع شيء أرقى وأسمى»<sup>(١)</sup> .

وانفرد فن الغناء باستعمال كلمة «موسيقى» وهو اسم المعبودة «موسا» ثم تسربت الكلمة إلى الأمم الأخرى على هذا الأساس فنطقت كل أمة بالكلمة بحسب اصطلاحها

(١) محيط الفنون ، قسم الموسيقى ، دار المعارف ص ٢٥ .

اللغوي ، لكنها ظلت أقدم الفنون على الإطلاق .

ما أكثر الذين تقدموا بنظريات عن أصل الموسيقى (سبسر ، نيتشه ، هاويزر ...) وكلها رجم بالغيب . فقد يكون ، بزعمنا ، مصدرها خرافات الإنسان وأساطيره والسحر وطقوسه أو محاكاة صدح الطير أو إيقاع الجسد ونبض القلب . والأسطورة الأم عند الشعوب هي أسطورة الخلق . ففي كل مرة يتحدث الإنسان عن أصل العالم وخلقها يأتي ذكر اللحن والترنيم فكان يقول بأن الآلهة عندما أرادت الإبداع أطلقت زفرة أو سعلت أو غنت أو عزفت على آلة موسيقية .

ففي مصر القديمة مثلاً : توت ، رب اليراعة واللحن والرقص ، يبدأ الخلق بالتصفيق وبضحكات سبع يخرج من كل منها إله ، ثم يضحك ست مرات تصدر عن كل منها مخلوقات وظواهر جديدة . وعندما تسمع الأرض الصيحة تزوم وتهزم ثم تميد فيتفجر منها الماء . كذا سوى القدر والعلالة والكاوالبا . ثم تضحك الروح وتبكي إذ ترى رائحة النهار ، صفر توت وينحني نحو الأرض ليخلق التين ، مصدر المعرفة . وعندما يرى توت التين ينبس نيسة ، فيخرج مخلوق شامي السلاح ، يلقي الرعب في قلب توت ، فيرنو نحو الأرض ، ويطرنم بلحن مؤلف من ثلاث نغمات : ياوا ومن أصداء النغمات الثلاث ، يتجلى الرب ، خالق الكل . ومن أساطير الهند ، في كتاب «الساندوجيا» ، أن العالم خلق من مقطع واحد : أوم ! هو أصل التنفس ، وفن الغناء «سامان» . والسامان جوهر الوزن الشعري ، والوزن الشعري جوهر الكلام ، والكلام جوهر الإنسان . ونقلًا عن الطبري : «حدثنا مبشر الحلي عن أرطاة بن المنذر ، قال : سمعت ضمرة يقول : إن الله خلق القلم ، فكتب ، ما هو خالق ، وما هو كائن من خلقه ، ثم إن ذلك الكتاب سبح الله ومجده ألف عام ، قبل أن يخلق شيئاً من الخلق» .

وقال المسعودي في «مروج الذهب» : وكان من شريف ما تركته اليونانية المعرفة بعلم الموسيقى ، لأنه غذاء للنفس ، ومطرب لها وملهيها ، نبتهج من سماعه ، ونحن إلى تأليف أوضاعه ، قد تطلعت الحكمة بشرفه ، ونبتت على نقاسة محله ، فقال الإسكندر (الأفروديسي) : من فهم الألحان استغنى عن سائر اللذات . وقالت الفلاسفة : إن النغم فضيلة شريفة كانت تعذرت عن النطق ، ليست في قدرته ، فلم يقدر على إخراجها ، فأخرجتها النفس أحياناً . فلما أظهرتها ، سرت بها ، وعشقتها ، وطربت لها .

وبعد ، فقد آن لنا أن ننتقل من الخرافات والرجم بالغيب إلى الحقيقة التي تعترف  
بفضل اليونان في ذلك .

أما فن الموسيقى ، فهو ينحصر في علم العزف على الآلات الموسيقية ، وعلم  
الغناء بموجب الأوزان الموسيقية الزمنية التي تجعل اللحن مؤلفاً من عبارات موسيقية  
متساوية في أزمنتها ولو اختلفت في أنغامها .

والموسيقى النظرية هي علم أصول الموسيقى وقواعدها ، ومن أصول هذا العلم ؛  
معرفة تركيب الألحان والأوزان وأحكام صياغتها ، والتدوين الموسيقي الذي يدرسه ، في  
هذا العصر ، يصعب الوصول أو التعرف إلى الموسيقى معرفة صحيحة . أما أهمية  
التدوين فتتمثل في إمكانية تحقيق هذه اللغة وتجسيم الأصوات بأحرف تسمى (النوتة)  
هذه الأحرف التي تستطيع نقل العنصرين الجوهرين لكيونة الموسيقى الصوت والزمن  
(الميزان) .

فالصوت تدونه أحرف النوتة وتحدد طبقاته ، والزمن له اصطلاحات كتابية تحدد  
مقاديره . العناصر التي تتألف منها النوتة هي :

- ١ - المدرج الموسيقي .
  - ٢ - العلامات الموسيقية (النوتة) .
  - ٣ - المفاتيح الموسيقية .
  - ٤ - علامات الوقف (الصمت) وما يتبعها من علامات اصطلاحية .
  - ٥ - علامات التحويل والأبعاد الصوتية التي توجد بين صوت وآخر .
- أما العلامات الاصطلاحية الباقية التي هي بمثابة الفتحة والكسرة والضممة والشدة  
وغير ذلك فهي على الوجه الآتي :

- الاسم والشكل الكتابي (للنوتة) .
- نسبة هذه العلامات .
- رأس العلامة وذيلها .
- اتجاه ذيل العلامة .
- كتابة النوتة على الأسطر الإضافية .
- علامة الأوكتاف .



- وصل أجزاء العلامات .

- علامة النقطة .

- الوصلة (أو قوس الاتصال) .

- الزغردة أو الترعيد .

- إشارة الابتداء والانهاء .

- الإرجاع .

- الاستمرار .

- الاختصار في التكرار .

- التقطع .

- الحلية أو الزخرفة .

- أقيسة السرعة والبطء بحسب درجات المترونوم<sup>(١)</sup> .

- إشارات الإيقاع لضبط الوقت .

- أسلوب الأداء ، وهي علامة اصطلاحية مستحدثة ، تسعمل لضبط وتحسين

الأداء الصوتي وزخرفته الذي يراعي فيه مدلولها .

وخلاصة القول : هو أن في العالم آراء كثيرة تتناحر حول تاريخ الموسيقى ، لكنها

اتفقت على أنها خلقت مع الإنسان ووجدت يوم وجوده ورافقه . وعلى هذا الأساس ،

نرى بأننا إذا عالجنا الآلات الموسيقية في بحوثنا واعتمدناها في الوصول إلى ما نرمي

إليه من الإطلاع الدقيق الصادق على تطورات وتاريخ نشوء السلم الموسيقي ، فربما

نكون قد أصبنا كبد الحقيقة ووصلنا إلى الغرض والقصد . ويعتبر في هذا السياق أن

حجرة الصوت البشري هي الآلة الموسيقية الأولى التي اكتشفها الإنسان البدائي . وتلا

هذا الاكتشاف ابتكارات عديدة تطورت مع الزمن وارتقت حتى بلغت في عصرنا حدود

الكمال أو كادت أن تلامسه . وعلى الرغم من التطورات التي تعاقبت على مرّ الأجيال

فإن الحجرة البشرية ظلت تربع على عرش الآلات وتحفظ بمكانتها الأولى . ولعل

السبب في ذلك يعود إلى الميزة التي يختص بها الإنسان وهي التعبير باللحن والكلمة معاً

---

(١) المترونوم آلة أوجدها الألماني ليونارد مايتسل Leonard Maeltzel ولد في مدينة راتسبون ، موقعها

على نهر الدانوب . توفي سنة ١٨٥٠ في فيينا .

من ناحية ، ولكون الآلة التي صنعتها وأبدعت في ضبط أوتارها يد الخالق من ناحية أخرى .

بالصوت البشري يستعين كل من المؤلف الموسيقي والملحن والمطرب . فالمؤلف والملحن فإنهما يستعينان بالصوت لدممة الألحان عند صياغتها ، ولا يشترط في هذه الحال أن يكون الصوت جميلاً ، في حين أن نجاح المطرب يرتكز قبل كل شيء على روعة وسحر الصوت وفي جميع الحالات يجب تربيته ورعايته .

أما اكتشاف السلم الموسيقي الأول ، فإن عدم وجود مراجع تاريخية أو أدلة أثرية واضحة ، جعل العلماء والمؤرخون يرجحون أن الإنسان القديم بدأ بالتعرف إليه عن طريق القصة أي (الشباب) ، وبالتالي هي أول آلة موسيقية أوجدها الإنسان ولا شيء سواها .

ويظن العلماء أن طريقة اكتشاف الإنسان لهذه الآلة كانت صدفة . ثم اتضحت لديه تدريجياً على توالي الأيام . وأول الأمر كانت قصة تخرج بطبيعة حالها البدائي من ثقييها أي رأسها وآخرها ، صوتاً واحداً ، نفخ فيها الإنسان عفواً وهو غير عالم بنتيجة عمله ولم يخطر على باله إخراج الصوت منها . أما وقد سمع الصوت واستحسنه فأراد الاستزادة فجعل ثقباً آخر في وسط القصة . وسمع من هذا الثقب صوتاً آخر فاستعذب ذلك وكان أن تم له بعد فترة ما لم يكن بالحسبان في أول الأمر . وهكذا راح الإنسان يركز ثقوبه ويدرسها وينظمها ليخرج منها أصواتاً أجمل وأدق .

لا يوجد خلاف على أن معرفة الخلفية الثقافية للموسيقى تمثل عاملاً مهماً في إثراء الخبرة التي يكتسبها المستمع . وهذه الخلفية ترتبط بثقافة كل من العصور الموسيقية وحضارتها . فتتحدد بذلك وتتضح الأساليب والمفاهيم . . وينمو الذوق ويطرد .

حتى تفهم ونحس بأساليب العصور الحديثة ، لا بد لنا من العودة إلى الجذور التي نمت وانبثقت عنها هذه الأساليب . لذلك فإن أي دراسة ، ولو بسيطة لموسيقى الحضارات القديمة ، وموسيقى العصور الوسطى مثلاً ، تمثل ضرورة ثقافية وفنية ، فالتاريخ بعيد نفسه ، والإنسان هو التاريخ في أجيال متعاقبة فالموسيقى والفن والإنسان والتاريخ وحدة لا تتفرق ولا تتجزأ .

لذا كان من الواجب علينا أن نستعرض في موسوعتنا بدايات الموسيقى ، فنكتفي

بالنظريات المهمة والأساسية في هذا الجزء ، على أن يلحقه أجزاء أخرى نتناول فيها مختلف الخصوصيات الموسيقية عند كل حضارة على حدة . لم نأت بفتح جديد في هذا السفر ، بل توكأنا كما توكأ غيرنا على مصادر عديدة في غير لغة . يكفيننا من هذا العمل أننا حاولنا أن نجمع نراث بدأت غيمات المدينة المملوءة بغير المصانع تطمسه وترميه في بحر الإهمال . ونحن نأمل في ما سعيينا أن يهدينا المولى إلى السبيل السوي .



## أهمية النوتة

في أيامنا هذه أصبحت الموسيقى ترمز إلى فن العزف على الآلات الموسيقية ، وإلى الغناء المبني على أساس اللحن المؤلف من النغم والإيقاع .

والموسيقى قسمان : - الأول هو الموسيقى النظرية أي علم أصول الموسيقى المبني على قواعد أهمها معرفة تركيب الألحان وصياغة الأوزان وتدوينها .

- والقسم الثاني هو قراءة النوتة الموسيقية المدونة إما غناء وإما عزفاً بواسطة إحدى الآلات الموسيقية .

والتدوين الموسيقي هو لغة الأصوات ، لأن الموسيقى تكتب مثلها مثل جميع اللغات ، ويتم تدوينها بواسطة أحرف كتابية تسمى (النوتة) التي تكتب للحفاظ على اللحن . وتتكون النوتة من عنصرين أساسيين هما : الصوت والزمن .

### ١ - الصوت :

الصوت هو مما ينشأ نتيجة اهتزاز الأجسام الرنانة أو اهتزاز الأجسام الصلبة أو السائلة أو الغازية بحيث تحدث تموجات تنقل بواسطة الأثير أو السوائل أو الأجسام الصلبة وخاصة المعدنية منها ، إلى الأذن ، حيث ينقلها السمع إلى الدماغ الذي يميز بينها . إلا أن طبيعة الصوت هي ذبذبات يختلف عددها في الثانية باختلاف مصدر هذا الصوت . فإذا كان عددها قليلاً في الثانية يكون الصوت غليظاً وإن زاد هذا العدد أكثر فأكثر فتردد حدة الصوت إلى أن يصبح حاداً . فالأوتار المسترخية تحدث عادةً أصواتاً غليظة ، بعكس الأوتار المشدودة التي تحدث أصواتاً حادة ، أي عالية ورفيعة .

إلا أن هنالك أصوات تستسيغها الأذن ويرتاح إليها السمع ، وهي تلك التي تتميز

بقيمتها الموسيقية . وهذه الأصوات تسمى الأصوات الموسيقية أو النغمات . ويعني بها كل ذبذبة صوتية كان عدد اهتزازاتها يتراوح بين ٣٢ هزّة في الثانية و ٨٢٧٦ هزّة في الثانية . وما تعدّى ذلك لا يحسب صوتاً موسيقياً .

يختلف وقع الصوت الموسيقي في الأذن وذلك لاختلاف أنواعه . وأهم الخصائص التي تميز وتحدّد الصوت الموسيقي هي طينه ورنينه . فطين الصوت هو مدّة امتداده ووجوده مسموعاً . ورنينه هو الطبقة الصوتية التي تميّز حدة الصوت أو غلظه .

وبما أن مصادر الصوت يمكن أن تكون حيوانية أو غير حيوانية فإن الصوت يتكون من نوعين :

الصوت الحيواني والصوت غير الحيواني .

فالصوت الحيواني يمكن أن يكون مصدره النطق بواسطة إنسان وإما غير النطق وهو ما يميز أصوات الحيوانات . وصوت الإنسان يمكن أن يكون غير كلامي كالبكاء والضحك أو كلامياً ناتجاً عن التهجّة .

والصوت غير الحيواني قد يكون طبيعياً كصوت عناصر الطبيعة من رعد وعواصف وهدير أمواج وغيرها وإما آلياً وهو ما تخرجه الآلات الموسيقية بواسطة اهتزاز الأوتار أو اهتزاز الهواء كالمزامير والنقارات وغيرها .

سواء كانت هذه الأصوات حيوانية أم غير حيوانية فإنها تطلق على شكلين : منفصلة أو متصلة .

فالأولى يتخلّل إخراجها أزمانة سكوت يعكس الثانية التي تتعاقب بدون توقف .

إن أكثر ما يهمنا من الأصوات المذكورة أعلاه هي الأصوات البشرية وهذه الأصوات تختلف من شخص إلى آخر وقد أطلقت على الأصوات البشرية أوصاف مختلفة نذكر منها<sup>(١)</sup> :

تناسبها مع الأجزاء ، فيخرج من الصوت إلى نصفه أو إلى ثلثه أو جزء من

(١) سليم الحلّو - الموسيقى النظرية - دار مكتبة الحياة - بيروت - ١٩٧٢ . ص ١٥ .

كذا منه بحسب ما يكون الثقل مناسباً على ما حصره أهل الصناعة، فإذا كانت الأصوات على تناسب في الكيفيات كما ذكره أهل تلك الصناعة كانت ملائمة ملذة، ومن هذا التناسب ما يكون بسيطاً، ويكون الكثير من الناس مطبوعاً عليه لا يحتاجون فيه إلى تعليم وصناعة، كما نجد المطبوعين على الموازين الشعرية وتوقيع الرقص وأمثال ذلك، ويسمى العمة هذه القابلية بـ (المضمار) وكثير من القراء بهذه المثابة يقرأون القرآن فيجبدون في تلحين أصواتهم كأنها المزمار فيطربون بحسن مساقهم وتناسب نغماتهم، ومن هذا التناسب ما يحدث بالتركيب، وليس كل الناس يستوي في معرفته<sup>(١)</sup> ولا كل الطباع توافق صاحبها في العمل به، وهذا هو علم التلحين الذي يتكفل به علم الموسيقى.

## ٢ - صفة أنواع الأصوات البشرية :

وضع العرب للأصوات العربية الحسنة والقيحة أوصافاً توصف بها، وهي على أنواع كثيرة مختلفة، ولكل نوع منها أسماء :

فالصوت الشجي : أحسن الأصوات وأحلاها وأصفها وأكثرها نغماً .

والمخلخل : الصوت العالي الحاد النغم بحلاوة وجهارة .

والمصهرج : الصيِّت الثقيل بلا ترجيع ولا نغمة .

والخادمي : ما كان غريب الموقع كأصوات العبيد ولخصيان .

والجهير : ما تسميه العامة بـ (الجهوري) وهو الغليظ الذاهب في الأسماع .

والأجش : الجهير بيحة مليحة ونغمة مفحمة .

والناعم : الصوت الملبح الموقع الصافي النغم .

(١) إن يعبه العلامة ابن خلدون من عدة أجيال، اصطلاح الأوروبيون اليوم على جمعه بلفظة واحدة

هي : *Tempérament* وتفسيرها كما جاء في عدة قواميس هو : تكوين مزاجي خاص موط بكن

شخص يضبط المقاييس بالفطرة، أو تكوين الطبع، الحَلَق . الجُبْلَة . المزاج . السجّة .

الشبة . المشرب . الطبيعة . أو المقياس الصحيح المضبوط، ويعنون بها أيضاً معرفة أو إدراك

تغيير بسيط في الآلات ذات الأصوات الثابتة - كذلك تغيير في الأصوات المحولة التي تعطينا الدييز

والسيمول  $\sharp$  حتى يحصل هذا التغير .

فكلمة *Tempérament* إذاً، توجز كل ما يرمي إليه ابن خلدون .

والأصح : على ثلاثة أوجه ، فقد يكون أبج خلقة أو من علة أو من تعب ، وهو خلقة أحسن .

والكرواني : الذي يشبه أصوات الكروانات دقة وصفاء وتلسلاً .

الزوايدي : الذي تكون نغمته زائدة عن مقادير طبقة الغناء ، أو مرتفعة عن الوتر .

المقنع : الذي يشبه كلام البادية بلا حلاوة .

المصلصل : الدقيق اليابس المجيد بغير شجى ولا طلاوة .

الصرصوري : الدقبن الحاد القبيح الموقع .

المرتعد : الذي كأن صاحبه مقرر بالحمى .

الأغن : الذي فيه الخفة والحلاوة والنغم .

المرطب : ما كان كالماء الجاري بلا كلفة وفيه حلاوة .

الصيّاحي : الذي يشر عن الوتر إلى زيادة أو نقصان .

اللقمي : الذي كأن في فم صاحبه لقمة من الطعام .

الأملس : المعتدل انصافي الخالي من النغم والترجيع .

المظلم : الذي ليس فيه نغمة ولا يكاد يسمع .

الدقيق : الذي يضعف ويكاد يخفى .

السغب : الذي يصمو مرة ويسغب أخرى ولا يخلص نغمة .

الصدى : الذي يكون فيه ما يعطي نغمة ويكررها .

المختق : الذي كأن صاحبه يخنق ، ويكثر (تنحنحه) .

المفتص : الذي يمتع بلع ريقه ويتغير فيه الغناء أو يتقطع .

الأخن : الذي كأن أنف صاحبه مدود .

الرخو : الذي يتعجن فيه النغم ويتفرع .

المبلبل : الذي تختف فيه النغم وتزول عن أماكنها .

النابي : الذي ينبو عن الأصوات في المراسلات .

القطيع : الذي لا يكاد يسمع بالجملة .

التصحيح : وهو فتح الحلق عن الوتر وخروجه عنه إما إلى الزيادة أو النقصان ،

فمن هذا الخروج ما يكون في الصوت من أوله إلى آخره ، ومنه ما يكون في المواضع الشديدة ، ومنه ما يكون عند الابتداء أو عند الانتهاء أو في موضع وربما كان في

الكلام ، وقد يكون هذا في المولد والطبع وقد يكون عن علة وربما كان من جهل المعلمين فيكون في المعلم مثلاً شيء من هذا فأعدى المتعلم ، وكذلك الخروج عن أحكام الإتيان في الإيقاع فهو يعدي ، كذلك الانقطاع عن الغناء فإنه يضعف الصوت ، كذلك الخوف والعجبة والارتعاش كل هذا يعدي كما تعدي الأمور الحسنة المضربة ، والمغني إذا ألف عادة يصعب انقلاعه عنها ، وربما لم ينقلع ولا يدري أحد عللها وأسماءها ولو علم لما استحسّن منها الفحيح واستفحج المستحسن ، هنا ما ورد عن الموسيقيين الفطريين القدماء .

إن الصوت هو ميزة من الميزات التي يختص بها كل كائن بشري ، كلون عينيه وشكله وهو صفة ثابتة لا تتغير . إلا أن هناك ما يعدل قليلاً بحسن الصوت أو قبحه وهو ما ينتج عن نوع الطعام والشراب الذي يتناوله صاحبه .

أما أهم العوامل والأطعمة والسوائل التي تساهم في تحسين الصوت البشري فهي : النوم - الرياضة - الهواء النظيف - الصحة الجيدة - التمرين المستمر على الغناء خاصةً عند الصباح وقبل تناول الفطور - عدم استعمال طبقات صوتية حادة ومستعصية أثناء التمرين - تناول البقول المملوكة والأوراق الدسمة والبيض واللحوم واللبن والأطعمة الحلوة - والأطعمة المالحة (فقط للأصوات البلغمية) - تناول الأشرطة كالماء الحار وشراب البنفسج واللوز ولعرة بماء السفرجل وماء الشعير وماء العنب ورب السوس وعوده . كذلك مص قصب السكر والمسكر نبات وشراب التوت والحليب البارد والليموناضة والخمرة المعتقة والزبدة مع الحليب والحليب مع الشوكولاته .

ومن العوامل التي تضرّ بالصوت وتقلل من حسنه هي :

التعب والسهر الكثير والإفراط في الشرب وعدم التمرين على الغناء والسكن في أماكن غير صحية ، والتدخين والحشيش والماء البارد والمأكّل الثقيلة . كما يجب الابتعاد قبل الغناء عن تناول المخللات والبلح والسفرجل والتفاح . وإلجاص والخس والتعرض للهواء البارد<sup>(١)</sup> .

(١) سليم الحلو - الموسيقى النظرية - دار مكتبة الحياة - بيروت - ١٩٧٢ ص : ١٦ - ١٧ .

### ٣- الزمن :

الزمن هو مدة امتداد الصوت والوقت الذي يستغرقه . ويرمز إليه باصطلاحات كتابية تحدد مقدار هذا الوقت .

التدوين الموسيقي : إن معرفة الصوت الذي يجب إخراجه والزمن الذي يجب أن يستغرقه هذا الصوت ، تتم بواسطة التدوين الموسيقي أي بكتابة النوتة الموسيقية التي تتألف من العناصر الآتية :

- ١ - المدرج الموسيقي .
- ٢ - المقاتيح الموسيقية .
- ٣ - العلامات الموسيقية .
- ٤ - علامات النحول .

بالإضافة إلى اصطلاحات تكتب على المدرج الموسيقي وهي :

- ١ - نسبة العلامات الموسيقية ،
- ٢ - رأس لعلامة الموسيقية وذيلها .
- ٣ - اتجاه ذيل العلامة الموسيقية .
- ٤ - الأسطر الإضافية .
- ٥ - علامة الأركتاف
- ٦ - الحواجز التي تحدد المازورات .
- ٧ - وصل العلامات الموسيقية .
- ٨ - النقطة .
- ٩ - الوصلة .
- ١٠ - الزغردة والترعيد .
- ١١ - إشارات الابتداء والانتها والارجاع .
- ١٢ - الاختصار في التكرار .
- ١٣ - التقطع .
- ١٤ - الحلية أو الزخرفة .
- ١٥ - أقيسة السرعة والبطء .
- ١٦ - إشارات الإيقاع .



وقبل أن نشرح كل هذه العناصر والإصطلاحات وكيفية كتابتها واستعمالها في التدوين الموسيقي الحديث لا بد من الرجوع إلى أصل الموسيقى والتكلم على موسيقى الشعوب القديمة من خلال تاريخها وسلالمتها وآلاتها .

### أ - المدخل إلى تاريخ الموسيقى :

من الصعب جداً معرفة أصل الموسيقى وتاريخ بدايتها عند الشعوب لأن ذلك يحتاج إلى تحديد ظهور الآلات الموسيقية . ولكن من المؤكد والمسلم به أن الإنسان القديم ، عندما احتاج إلى استعمال الآلات الموسيقية لتقديم الموسيقى إلى الموتى كالنواح وتأدية الأنغام الحزينة ولتقديم الابتهاال والتكريم للآلهة ولتعبير عن شعوره في كل المناسبات الأخرى ؛ لم يجد في بادئ الأمر سوى الآلات القرعية التي رافقت الموسيقى البدائية ، وذلك من خلال ضربات لصخور أو الأخشاب وهو ما يعرف بالإيقاع . بعدها اكتشف الصوت الذي تحدثه القصبة المجوّفة أو عظمة ساق إنسان من جراء مرور الهواء في داخلها إما بواسطة العواصف والرياح وإما بواسطة النفخ الذي يحدثه الإنسان . كذلك كان الصوت الذي يطلقه الرتر في الصيد عندما يشد إلى القوس بداية اكتشاف الآلات الوترية . كل هذه الآلات البدائية ظهرت في العصر القديم أي حوالي ثلاثين ألف سنة قبل المسيح .

إلا أن الباحثين الذين بحثوا وتنبوا عن أصل الموسيقى ، لم يتفقوا على نتيجة واحدة . فبعضهم زعم أن أصل الموسيقى هو من الهند ، والبعض من بابل مدينة السحر والجمال والعجائب ، وآخرون زعموا أنها نشأت في مصر بلاد الحضارات وآخرون قالوا أنها ظهرت عند السحرة والمشعوذين ومن موسيقاهم ولد الغناء والإيقاع والنظريات الموسيقية . وبما أن مصر وبلاد فارس وبابل هي أول البلدان التي تميّزت بوجود السحر فيها ، فإن الموسيقى نشأت في هذه البلدان وانتقلت بعدها إلى اليونان ثم إلى بقية الأمم والشعوب .

إن تضارب آراء الباحثين لا ينفي القول بأن الموسيقى كالشعر ، وجدت مع وجود الإنسان في العصور القديمة ، كما أنها لم تكن فناً مهذباً أو علماً قائماً بحد ذاته ، بل كانت عشوائية لا تخضع لأية قاعدة أو قانون بل تطورت وارتقت مع الإنسان كغيره من

العلوم والاكتشافات . ولكي تسهل علينا دراسة موسيقى الشعوب ، ينبغي الرجوع إلى أولى الآلات الموسيقية التي كانوا يستعملونها وإمكانياتها ، ليصار إلى اكتشاف السلالم الموسيقية الخاصة بها ، لأنه يستحيل علينا دراسة موسيقى أي شعب من الشعوب إلا من خلال سلمه الموسيقي . فمن الآلات تعرف السلالم الموسيقية التي تظهر درجة الرقي التي وصلت إليها الموسيقى عند كل من الشعوب القديمة .

ولأن أصل الموسيقى مجهول التاريخ لا بد لنا من الاستنتاج ان الذي هو طريقة علمية معتمدة في العلوم كافة . وعليه نرى أن معظم العلماء والمؤرخين قد أجمعوا على أن حنجرة الإنسان هي الآلة الأولى التي أطلقت الصوت الأول وذلك لاختلاف طبقاتها الصوتية ، ولا شك بأن ضبط هذا النغم الصادر عن حنجرة الإنسان ، بزمان معين قد تم بواسطة أولى الآلات الإيقاعية وهي الأكف . ثم تم بعد ذلك اكتشاف الآلات السهلة والبسيطة التركيب وهي الآلات البدائية من وترية كقوس النبل ، ونافحة كعظم ساق الإنسان أو القصبة وذلك بطريقة الصدقة .

كما أن هناك إجماع من قبل المؤرخين على أن السلم الموسيقي قد تم اكتشافه عن طريق القصبة ، وذلك بصورة تدريجية . فالقصبة الفارغة وغير المثقوبة تخرج صوتاً واحداً نتيجة مرور الهواء بداخلها . أما إذا ثقب وسطها ، فإنها تخرج صوتاً آخر أثناء مرور الهواء فيها ، وكلما زاد عدد الثقوب ازداد عدد الأصوات الممكن إحداثها . إلا أن هذه الأصوات كانت غير مهذبة حتى تغيرت مواضع الثقوب ، وتحسنت إلى أن وصلت إلى ما هي عليه اليوم . وقد استغرق ذلك مدة طويلة من الزمن قبل أن أصبحت متناسبة لتخرج أصواتاً متألفة ومنسجمة إذ أصبح بإمكان القصبة إعطاء أصوات السلم الموسيقي بأكملها من القرار إلى الجواب وهو ما يسمونه في أيامنا هذه الأوكتاف (Octave) .

وما يؤكد أن القصبة هي من أقدم الآلات الموسيقية التي عرفها الإنسان القديم ، هو وجودها على نقوش الآثار المصرية القديمة أي منذ حوالي ستة آلاف سنة قبل المسيح .

وهناك الكثير من القصص القديمة الموجودة في دور الآثار وأكثرها يخرج الأصوات الآتية : دو - ري - فا - صول - لا .

كما أن القصبة قد وجدت قديماً عند اليونان ، وكان سلمهم الموسيقي مؤلفاً من

أربعة أصوات فقط هي : مي - فا - ديز - صول - سي . وهذه النغمة كانت تسمى عندهم (فريجي) ومخترعها هو هياجينوس بواسطة ثقوب القصبة . ثم ما لبثت أن تطورت لتعطي سبعة أصوات هي : مي - فا ديز - صول - سي - دوديز - ري إضافة إلى جواب مي لتصبح ديواناً كاملاً Octave مؤلفاً من ثمانية أصوات لأن كلمة أوكتا (Octa) تعني ثمانية .

أما إذا أردنا التكلم أيضاً على الآلات الوترية فهي كذلك قديمة العهد وقد عثر على أقدم آلة وترية أثناء القيام بالحفريات في مدينة (أور) الكلدانية القديمة، وهذه الآلة هي فيثارة (سومر) . وقد وجدها السير لئاردوولي عالم الآثار البريطاني سنة ١٩٢٧ م وبعد التدقيق والبحث من قبل العلماء لمعرفة تاريخ صنعها تبين أن عمرها يبلغ حوالي ٤٥٠٠ سنة . كما أن أقدم آلة وترية هندية قد عثر عليها هي آلة تشبه الرباب ذات وترين من شعر المعاز أو ذيل الحصان ومن أمعاء الغزلان أو الغرس وهي (راقا نسترون) وقد استعملت في عهد (راقا) ملك سيلان منذ حوالي ٥٠٠ سنة قبل المسيح كذلك عثر في الصين على آلة رباب تسمى (هوشي) وهي آلة قديمة العهد .

والجدير بالذكر أن الآلات الوترية اكتشفت في عهد هياجينوس اليوناني وكان لها الأثر الكبير في تطوير وتحسين السلم الموسيقي وذلك لما تمتع به هذه الآلات من قدرة ليس على إعطاء المسافات الصوتية كاملةً فحسب ، بل على تجزئتها لتعطي نصف المسافة الصوتية وثلاثها وربعها وثلاثة أرباعها . وبواسطة تم ترقية السلم الموسيقي وائتلاف أصواته بشكلى رياضي وفني لم يكن متوافراً في الآلات غير الوترية .

إن أقدم شبابة عثر عليها كانت تطلق الأصوات الآتية .

دو - ري - فا - صول - لا أي بالعربية راست - دو كاه - جهار كاه - نوا - حسيني .  
أما الشبابات التي عثر عليها في أكوسيا والهند والصين فهي متشابهة وتبين من طبيعة الأصوات التي كانت تطلقها أن تلك الشعوب التي كانت تستعملها ، لم تتوصل إلى اكتشاف السلم الموسيقي الكامل . ولا شك أن الآلات الوترية جعلت الموسيقى تنطور إلى أن أصبحت علماً قائماً بحد ذاته وذلك بعد أن اكتشف مبدأ الجنس وهو القاعدة التي اعتمدتها جميع الأمم أساساً في تكوين سلالمها الموسيقية .

## ب - السّلم الموسيقي :

إن مدى تطور الموسيقى عند أي شعب من شعوب العالم ، يظهر في تطوّر سلمه الموسيقي . لأن كل أمة لها سلم موسيقي خاص بها وعلى أساسه تبني موسيقاها . فكما أن الأحرف الهجائية هي الطريقة الوحيدة التي تكتب بها اللغة ، كذلك فإن السلم الموسيقي هو السبيل الوحيد لكتابة الموسيقى ودراستها . فعلى طالب الموسيقى دراسة سلم أمته الموسيقي والإلمام بسلاسل بقية الأمم لكي يستطيع المقارنة والاستفادة والاقتباس والتأثر .

إلا أن السلاسل تختلف اختلافاً كبيراً في التركيب والتكوين شأنها شأن اللغة واللهجة وذلك نظراً لما بين الشعوب من اختلاف في الزرق والطبيعة . لذلك نرى أنه لا بد من التكلم على السلم الموسيقي القديم عند كل من الشعوب القديمة لتحديد خصائص موسيقاه ومدى تطورها عبر العصور إلى أن أصبحت على ما هي عليه اليوم .

## الفصل الأول : مبررة الموسيقى

أولاً : الموسيقى في الصين :

إن الأمة الصينية هي من أقدم الأمم التي استعملت الموسيقى واهتمت بها . إلا أنها لم تستطع تطويرها ، بل أبقتها على ما كانت عليه في بدايتها وذلك بسبب التقاليد الدينية والاجتماعية التي لم تكن تسمح بتطورها . ويجدر الذكر أن الصينيين هم الذين استنبطوا في النظريات الموسيقية فنّ قاعدة دائرتي الخامسة والرابعة والتي أعجب بها الفيلسوف العربي «الفارابي» وبنظامها واستطاع أن يخرج بواسطة هذه القاعدة أكثر من ألف وأربعمئة نغمة موسيقية . كذلك برع الصينيون باستطاعتهم الموازين الموسيقية وابتدعوا لذلك الكثير من الآلات المختلفة عن الآلات المستعملة عند الشعوب الأخرى .

ولأن الصينيين كانوا يهتمون كثيراً بالموسيقى ، فقد ربطوا بها الكثير من أمور حياتهم كالخير والشر والحب والبغض والعدل . . . وكانوا يعتقدون أنه إذا حصل خير ، فلائق القواعد الموسيقية سليمة ، وإذا أصابها أي خلل أو خطأ ، فإن شراً ما سيحصل بينهم . كذلك ربطوا الموسيقى بالدين والتربية والأخلاق والقيم والعناصر والألوان والأطعمة . وهذا يظهر من تسمية أصوات سلمهم الموسيقي الذي كان قديماً سُلماً خماسياً .

فالصوت الأول سقي (كونج) ومعناه الإمبراطور ، وهذا الصوت يقابل نوتة (فا) المعروفة في السلم الحليث .

الصوت الثاني سقي (شنج) أي رئيس الوزارة ، ويقابل نوتة (صول) .

الصوت الثالث ويدعي (كيو) وتعني الرعية ، وهو ما يقابل نوتة (لا) .

الصوت الرابع سقوه (تشي) وتعني شؤون الدولة ، وهذا الصوت يقابل نوتة

(دو) .

الصوت الخامس واسمه (يو) أي مرآة العالم ويقابل نوتة (ري) .

ثم ما لبث هذا السلم الخماسي أن تطور وأصبح سلماً سباعياً مؤلفاً من سبعة أصوات ومن المؤكد أن هذا التطور قد استغرق مئات السنين . وهذه الأصوات السبعة ، تبدأ من كونغ (فا) إلى ينكونغ (مي) إضافة إلى الصوت الثامن الذي هو جواب كونغ (فا) وذلك لاكتمال الديوان . فتكون أصوات هذا السلم على الشكل التالي .

كونغ	شنج	كيو	بنتشي	قشي	يو	ينكونغ	كونغ
فا	صول	لا	مي	دو	ري	مي	فا

والملاحظ أن المسافات الصوتية التي تفصل هذه الأصوات عن بعضها هي الآتية :

- بين أول درجة والثانية يوجد صوت كامل .
- بين الدرجة الثانية والثالثة يوجد صوت كامل .
- بين الدرجة الثالثة والرابعة يوجد صوت كامل .
- بين الدرجة الرابعة والخامسة يوجد نصف صوت .
- بين الدرجة الخامسة والسادسة يوجد صوت كامل .
- بين الدرجة السادسة والسابعة يوجد صوت كامل .
- بين الدرجة السابعة والثامنة يوجد نصف صوت .

ومن الملاحظ أيضاً أن المسافات الصربية بين درجات هذا السلم بترتيبها المذكور أعلاه هي على نفس الترتيب في السلم الكبير المعروف حديثاً عند الإفرنج فلو بدأنا من نوتة (دو) مكان الـ (فا) بنفس المسافات الصوتية لحصلنا على سلم (دو) الكبير المعروف عند الإفرنج بسلم (دو ماجور) .

ثانياً : الموسيقى في اليابان :

نظراً لقرب الجغرافي والتقارب في الأصل والطبيعة والمناخ والتقاليد بين الشعبين الصيني والياباني ، فاليابان كالصين ربطت بين الموسيقى والدين والدولة والكون وغيرها ... فمن الناحية التاريخية يمكن اعتبار الموسيقى اليابانية من حيث التكوين والتطور ، شبيهة جداً بموسيقى الصين ، وبعض الروايات تجمع أن أحد ملوك اليابان القدماء عندما رأى شعبه متأخراً أرسل إلى الصين وفوده التي رجعت حاملة



معها العلوم كافة وأهمها الموسيقى . وبعضهم يقول إن موسيقى اليابان هي أقدم من الموسيقى في الصين . ولكن ما يهم هو أن السلم الموسيقي الياباني كالسلم الصيني فقد كان قديماً حماساً مؤلفاً من خمسة أصوات ويشبه بأصواته أصوات مجموعة المفاتيح السوداء الموجودة في ديوان واحد في آلة البيانو . وللأسباب التي ذكرناها سابقاً ، فإن موسيقى اليابان شديدة القرابة ولشب بالموسيقى الصينية ، ويكثر فيها استعمال الطبول والمصفقات والأجراس والآلات الإيقاعية والقرعية أكثر من استعمال الآلات الوترية وآلات النفخ .

### ثالثاً : الموسيقى في الهند :

إن الهنود ، هم أكثر الشعوب اهتماماً بالموسيقى لدرجة التمجيد ، فعند القدم كانوا يحترمون الموسيقى وبقدرسونها ، فقد أدخلوها في مراسم عباداتهم ودياناتهم ولا يزالون إلى وقتنا هذا يمجّدون آلهتهم بالرقص والموسيقى . وقد كانوا يقيمون في هياكلهم احتفالات دينية يدخلون فيها رقصات سحرية . كما أنهم كانوا يعتمدون على موسيقى للتعبير عن شعورهم في شتى المناسبات المحزنة منها والمفرحة الدينية والمدنية من أعراس واستقبالات وتوزيع ملوك وتدشين قصور إلى طقوس العبادة على اختلاف مناسبتها وأشكالها . كذلك يرى المهتمون بالتراث الهندي وجود الكثير من الكتب المملوءة بالأناشيد والمنظومات الشعرية الملحة إضافة إلى الروايات التي كف تمثل وتأخذ فيها الموسيقى نصيبها الأوفر من الاهتمام والإتقان

وما يميز الموسيقى في الهند ، هو سلمها المميز والذي يحتوي مسافات صوتية تختلف عن المسافات الصوتية الموجودة في أي من سلالم الشعوب الأخرى . فلما كانت المسافات الصوتية التي تفصل بين درجتين متتاليتين في السلالم الموسيقية عند جميع الشعوب الأخرى ، مؤلفة من صوت كامل أو نصف الصوت أو ربعه أو ثلاثة أرباعه ، وجد في الموسيقى الهندية مسافات مختلفة عند هذه . كذلك فإن نغماتهم القديمة كانت مقسمة إلى أربعة أنواع .

النوع الأول : يحتوي على نغمات ثابتة ولا يوحد أي تعبير فيها .

النوع الثاني : يحصل فيه بعض التغيير ،

النوع الثالث : يحتوي على بعض النغمات الناقصة .

النوع الرابع : كالثالث مع بعض التغيير .

وفيما يلي ، نموذج من ثغمانهم المؤلف من الأصوات التالية :

سا ري كا ما يا دها ني .

دو ري مي فا صول لا سي .

إلا أن المسافات الصوتية مختلفة عن تلك الموجودة في السلم الأوروبي

المعروف .

فبين الصوت الأول (سا) والصوت الثاني (ري) يوجد أقل من صوت .

وبين الصوت الثاني (ري) والثالث (كا) مسافة أقل من صوت .

وبين الصوت الثالث (كا) والصوت الرابع (ما) مسافة أقل من نصف صوت .

وبين الصوت الرابع (ما) والصوت الخامس (يا) مسافة أقل من صوت أي نفس

المسافة الموجودة بين الصوت الأول والثاني .

وبين الصوت الخامس (يا) والصوت الثالث (دها) نفس المسافة الموجودة بين

الصوت الرابع والخامس .

وبين الصوت السادس (دها) والصوت السابع (ني) توجد مسافة أقل قليلاً من

ثلاثة أرباع الصوت .

وقد تأثرت الشعوب المجاورة للهند بموسيقاها كشعوب بلاد فارس وتركستان

والأفغان والأكراد وغيرها وكل هذه الشعوب ستعملت السلم الهندي في الحانها وطبقت

النظريات الهندية في موسيقاها . كما أننا نجد في الموسيقى الهندية بعض التجاذب أي

تغيير إحدى النوتات الموسيقية زيادةً أو نقصاناً بين الصعود والهبوط في السلم

الموسيقي ، وهذا التغيير نعثر عليه في الموسيقى الغربية والعربية بل إنه موجود في

الموسيقى الراقية ويسمى الصوت المتحول الصوت الحساس (note sensible)

ويعد أن تقدم السلم الموسيقي الهندي وأصبح راقياً مؤلفاً من سبعة أصوات هي :

سا ري كا ما يا دها ني

دو ري مي فا صول لا سي .

فقد قسم إلى اثنين وعشرين مفاة صوتية إلاً أن هذه المسافات المسماة (سررتي) مختلفة عن المسافات الموجودة في الموسيقى الغربية والشرقية والتي هي صوت كامل ونصف الصوت وربعه وثلاثة أرباعه .

أما بالنسبة للمسافات الصوتية التي تفصل بين الأصوات السبعة في السلم الهندي فهي ثلاثة أنواع .

النوع الأول : وهو المسافة المؤلفة من أربعة أبعاد .

النوع الثاني : وهو المسافة المؤلفة من ثلاثة أبعاد .

النوع الثالث : وهو المسافة المؤلفة من بعدين وهذا ما يظهر في الديوان التالي المؤلف من ثمانية أصوات تظهر فيه الأبعاد المرجودة بين جميع أصواته :

سا	٢٢	دو
	٢١	
ني	٢٠	سي
	١٩	
	١٨	
دها	١٧	لا
	١٦	
	١٥	
	١٤	
يا	١٣	صول
	١٢	
	١١	
	١٠	
ما	٩	فا
	٨	
كا	٧	مي
	٦	

	٥	
ري	٤	ري
	٣	
	٢	
سا	١	دو

#### رابعاً : موسيقى الآشوريين :

يقصد بالآشوريين الشعوب الآشورية والكنعانية والفينيقية والحيثية التي كانت تسكن قديماً في الشرق الأوسط أي بلاد ما بين النهرين وسوريا ولبنان وفلسطين . وكون هذه البلدان واقعة في منطقة عريقة في الحضارة والتاريخ ، فقد أثرت في جميع النواحي وخاصة الفنية في الشعوب المجاورة لها وخاصة شعوب غرب آسيا كالمصريين وشعوب شرق أوروبا كاليونان والرومان وغيرها من الممالك القديمة .

أما بالنسبة للموسيقى فإن تاريخ الموسيقى الآشورية يبدأ في منتصف القرن الثالث عشر قبل الميلاد وكان لا بد من ذلك نظراً لموقع بلدانهم الذي يتصل بالمدينة الموسيقية عند المصريين والفرس وما يسمى بالموسيقى العربية أي بشعوب شبه الجزيرة العربية . وإن أي تآثر أو انتشار لموسيقى هذه الشعوب لا يتم إلا من خلال انتشارها في البلدان الآشورية ، وما يؤكد ذلك هو تشابه الآلات الموسيقية الآشورية بالآلات المصرية التي هي أصل آلاتنا العربية ونواتها . ويظهر ذلك في الآثار التي اكتشفت في البلدان الآشورية وبلاد مصر بحيث ظهرت في البلادين نقوش ومنحوتات لآلات موسيقية تؤكد هذا التقارب ، هذا فضلاً عن أن الدولتين كانتا على اتصال دائم ومستمر بفعل الجوار والحروب والأسرى والاختلاط . وإن أهم الآلات الموسيقية البارزة عند الآشوريين مثل (الصنج) و (الهارب) تشابه إلى حد بعيد ما وجد من آلات في الآثار المصرية . وهذا ما يؤكد أن الموسيقى عند الآشوريين قديمة العهد وشبيهة بالموسيقى المصرية . لقديمة والأخرى العربية والفارسية التي ستتكلم عليها لاحقاً ، ولكن قبل الانتقال إليها لا بد لنا من الوقوف عند الموسيقى الكنعانية أو الفينيقية .

#### خامساً : الموسيقى الفينيقية :

إن اسم كنعان كان يعني في بادئ الأمر الساحل الشرقي للبحر الأبيض المتوسط

وغرب فلسطين ثم أصبح يشمل فلسطين وقسم من سوريا ولبنان ولغة كنعان كانت تعني لغة فلسطين . وفي القرن السادس قبل المسيح كان هناك تمازج حضارات بين الفينيقيين واليونان ومصر وبابل والعبرانيين ، وكانت نتيجة ما تركه الفينيقيون بخاصة والكنعانيون بعامة من قطع غنائية وألحان أخذها العبرانيون وأدخلوها في توراتهم خصوصاً في سفر الأمثال وسفر نشيد الأنشيد وسفر المزامير . كذلك إلى القصص التي ظهرت في سفر التكوين وفي حكايات الأنبياء وقد ظهر هذا الأمر بعد اكتشاف آثار مدينة أوغاريت ، هذا فضلاً عن انتشار الفن الكنعاني والفينيقي في بلاد العبرانيين خصوصاً هيكل سليمان الحكيم الذي يعتبر أهم الآثار الدينية عند العبرانيين . وقد ذكر أن بناءه قد تم من خشب أرز لبنان الذي نقل رشيد بواسطة الصوريين من بلاد فينيقيا . كذلك فإن زخرفة هذا الهيكل الكبير كانت على يد الكنعانيين .

وبما أن طقوس الهيكل الدينية كانت تستدعي العزف على الآلات الموسيقية والغناء وهذا ما يظهر بشكل أكيد في التوراة خاصة في مزامير داود النبي . فإن أول المغنين والموسيقين في الهيكل كانوا من الفينيقيين الذين امتلكوا بذلك كما أنهم درّبوا العبرانيين وأثروا في موسيقاهم التي عندما بدأ بها داود ورقاها سليمان ، لم يكن لديهم أي موسيقى متطورة يعتمدون بها ويعتمدون عليها ويتأثرون فيها سوى الموسيقى الكنعانية الفينيقية . كما أن الآلات الموسيقية التي ذكرت في التوراة كانت تستعمل منذ وقت طويل في بلاد كنعان . فهناك بعض الآثار الفينيقية التي عثر عليها والتي يرجع تاريخها إلى حوالي الألفي سنة قبل داود قد ذكرت في التوراة منها العود الموجود في رسم امرأة من مجدو تضرب عليه وتاريخه يعود إلى ألفي سنة قبل داود كما ذكرنا . كذلك هناك آلات كثيرة ذكرت في التوراة ، كان يستعملها الفينيقيون قبل ذلك بمدة طويلة من الزمن . نذكر منها ابوق المصنوع من قرن الماعز الذي لا يزال يستعمل في الكنائس عند العبرانيين والقيثارة التي اقتبسها الإسرائيليون أو العبرانيون عن الشعوب المجاورة لهم . كذلك كانت الأغاني تظهر مدى تأثر تلك الأمم بعضها ببعض وخصوصاً لأغاني التي كانوا يطلقونها في حروبهم وانتصاراتهم كأغنية دبورة التي تذكر انتصار الإسرائيليين على الكنعانيين<sup>(١)</sup> . وهناك أغاني استخدمت في المزامير<sup>(٢)</sup> . وهذه الأغاني

(١) سفر انقضاة الأصحاح الخامس

(٢) المزامير ١٢٠ - ١٣٤

كانت منظومات شعرية، والحدير بالذكر أن شعر هذه الشعوب هو على قدر كبير من الشبه والمطابقة. إلا أن شعر الكنعانيين الذي يظهر بعظمته وقوة توقيعه على نحو شعر أوغاريت هو الذي أثر ويدون شك في الشعر العبراني وخاصة في المؤلفات الشعرية الموجودة في المزامير والعهد القديم لتضفي عليها الكثير من الرقي والجمال والسحر .

كما أن الفينيقيين قد أدخلوا موسيقاهم في عباداتهم بالإضافة إلى الرقص الذي اتخذوا (بعل مقد) إلهاً له . وأكثر ما تجلّى هذا الاهتمام في أعياد أدونيس التي كانوا يقدمون فيها أجمل وأبدع ما عندهم من فن ورقص وعزف وغناء . والحدير بالذكر أن الرقص أظهر الإسرائيليين من الكنعانيين فلداود النبي عندما رقص أمام تابوت العهد وشمشون الجبار عندما رقص أمام الفلسطينيين إنما قلدا الرقصات الفينيقية

أما بالنسبة لخصائص الموسيقى الكنعانية . فلم يكن عندهم في بداية عهدهم موسيقى خاصة بهم ومختلفة عن غير موسيقى في الأمم المجاورة ، ويعود ذلك كونهم أكثر ضعفاً من غيرهم ، وذلك لا يمح لهم بالتقدم بل بالاقتراب عنها خاصة عن المصريين والآشوريين والفرس واليونان . ولكن بعد استقلال فينيقيا في الألف الأول قبل المسيح ، عرف الفينيقيون كيف يعملون ويطورون فنون جيرانهم حيث أصبح لهم أسلوبهم الخاص إذ عرفوا كيف يعملون على خلق موسيقى خاصة بهم أثرت بعدها كما ذكرنا في العبرانيين والشعوب التي أتت بعدهم .

سادساً : الموسيقى عند العبرانيين :

قلنا إن العبرانيين قد تأثروا بموسيقى البلدان المجاورة خصوصاً الكنعانيين والفينيقيين وذلك لعدم وجود موسيقى خاصة بهم . كما أنه بحكم قربهم من المصريين وبحكم اختلاطهم بالشعوب المجاورة عبر الكنعانيين والفينيقيين ، قد تأثروا بالموسيقى المصرية والآشورية والبابلية وموسيقى العرب والفرس واليونان ، إلا أنهم ما لبثوا أن طوروا هذه الموسيقى المقتبسة لتصبح من الفنون الراقية إلى أن انقرضت هذه الموسيقى بعد خراب الهيكل لمقدس .

لقد استعمل العبرانيون الموسيقى في جميع مراحل حياتهم وعباداتهم ومناسباتهم من أعراس وأعياد ومآتم وغيرها . كما أن التوراة عندهم مليئة بالمزامير والتسابيح وأناشيد الشكر والمراني وأناشيد الغلبة والابتهاج . نذكر منها مزامير داود المرفوعة للرب ورثائه شاوول وتشميد موسى عند عبوره البحر الأحمر إلخ . . .



والموسيقى قديمة جداً عندهم فقد ذكرت في التوراة كثيراً منذ أيام موسى وعبوره مع شعبه من مصر عبر البحر الأحمر حيث رثم تسبحته مع بني شعبه وأنشدتها أخته مريم بصوتها الجميل . وكان الجمع يرافقها بالضرب على الدفوف والرقص . كما أنهم استعملوا الأبواق في بلاد العبرانيين لأجل الهتاف .

ولعل داود الملك هو أمهر العازفين على العود وبالمزمار والقيثارة حتى أنه كان لعزفه سلطاناً على الأرواح الشريرة بواسطة ضربه على العود فكان يسكن الروح التي كانت تدخل في شارول . كما أنه عندما كلف اللاويين في خدمة الهيكل ، أولى بعضهم مهمة العناء والطرب والعزف فيه . أضف إلى ذلك احتفالات العبرانيين أثناء نقل تابوت العهد فقد كانوا يصاحبون ذلك بجميع آلاتهم الموسيقية وأغانيهم . إلا أن لا أحد يستطيع معرفة ألحان اليهود في تلك الأزمنة وذلك لأنه لم تصلنا أية مخطوطة لعدم وجود طريقة للتدوين الموسيقي آنذاك .

وللأهمية الكبرى التي كانت تتمتع بها الموسيقى عندهم ، فقد استعان بها أنبياء العهد القديم أثناء تنبؤهم ، كما أن آساف وهيمان ويدوثون كانوا رؤساء المغنين في خيمة الشهادة عند داود .

وقد ذكر في التوراة الكثير من الآلات الموسيقية التي لا نستطيع معرفتها إلا إذا قارناها بالآلات التي كانت مستعملة آنذاك عند الشعوب المجاورة من مصريين ويونانيين وآشوريين وفينيقيين ، وهذا ما يثبت أن الإسرائيليين قد اقتبسوها عن تلك الشعوب .

#### سابعاً : الموسيقى في مصر :

مما لا شك فيه أن الحضارة المصرية هي من أقدم الحضارات القديمة في العالم ، وذلك على جميع الأصعدة العمرانية والفنية وخاصة الموسيقى ، وهذا ما تؤكده الآثار التي اكتشفت في مصر والتي يعود تاريخها إلى أكثر من ثمانية آلاف سنة قبل المسيح وقد اعترف الفلاسفة اليونان بتلك الحضارة وأكدوا في أبحاثهم ودراساتهم أن الموسيقى المصرية هي أرقى الموسيقى العالمية القديمة وأكثر تطوراً من جهة كثرة الآلات والنظام . مع العلم أن كثيرين كانوا يعتقدون أن مصر كغيرها من الشعوب المجاورة لها لم تعرف قديماً سوى موسيقى بدائية لا تتعدى أصواتها الثلاثة أصوات . إلا أن الآلات

التي اكتشفت أثبتت أن موسيقى مصر القديمة كانت أكمل وأرقى من غيرها بكثير وهذا ما ظهر في صور ومنحوتات هذه الآلات من التاي المصري القديم إلى آلة الجنتك القديمة والتي تسمى عند الغرب بآلة (الهارب) التي تتميز بكثرة أوتارها التي تعطيها القدرة على تأدية وإخراج العديد من الأصوات الموسيقية ، وقد عثر على نموذج منها في أهرام الجيزة في المقبرة رقم ٩٠ وكانت أوتارها مصنوعة من النخل . كما أن هذه الآلات كانت مهذبة ومتقنة ومحسنة بشكل يشبه الآلات الحديثة المعتمدة في أيامنا هذه . كما أن المصريين هم أول من استعمل في الغناء حركة اليد وهي من أهم مبادئ التدوين الموسيقي الحديث إلا أن الفرق الوحيد هو أن المصريين كانوا يرسمون حركاتهم اليدوية في الهواء أما الأوروبيين في الموسيقى الحديثة فإنهم يدونوها على الصفحات الموسيقية إلا أنهم يستعملون حركة اليد لتدريس الأطفال دروسهم الموسيقية .

كما أن المنحوتات التي عثر عليها في مصر والتي كانت تحتوي على تصوير فرق الرقص والعازفين مع آلاتهم تؤكد أقدمية الموسيقى المصرية ومدى اهتمام الشعب المصري القديم بها . وفي مجال الذكر عن الآثار ، نذكر أنه قد عثر على أثر قديم في القاهرة يظهر فيه الموسيقار اليوناني القديم ديمرتيس وهو يعزف بعض المقطوعات المصرية وبذلك يؤكد أن اليونانيين كانوا على صلة بالمصريين في مجال الموسيقى وقد تأثروا فيها واستفادوا منها خاصة بعد احتلالهم مصر قبل الميلاد بثلاثمائة واثنين وثلاثين سنة .

إن ما ذكرناه من تعدد في الآلات الموسيقية المصرية القديمة ونظورها ، وبكثرة اهتمام المصريين القدماء بالموسيقى بحتم وجود سلم موسيقي مصري ولا شك أن هذا السلم هو نفسه الذي يستعمل الآن في المعابد الصينية وهو سلم خماسي درجاته وأصواته كاملة لا يوجد بينها أنصاف وأرباع وثلاثة أرباع الصوت . إلا أن هذا السلم قد تطور بعد اهتمام المصريين الكبير بالموسيقى واختلاط حضارتهم بحضارات الشعوب المجاورة إلى أن أصبح سلماً سباعياً .

وفي مجال الحديث عن الموسيقى المصرية لا بد لنا من التكلم على موسيقى الأقباط ، ذلك الشعب الذي تحول من الوثنية إلى اعتناق الديانة المسيحية ، في منطقة قريبة جداً من الحضارة المصرية وموسيقها وتقاليدها ومناخها .

## ١- موسيقى الأقباط :

لا يوجد لدى الباحثين في تاريخ الموسيقى عند الأقباط أي دليل يثبت أصلها وشكلها وسلمها في بداية تكوينها بالرغم من أن بعضهم يزعم أنها أخذت عن الألحان المصرية في زمن ابوشنة . والبعض يقول إن الأقباط عندما اعتنقوا الديانة المسيحية كانوا يصلون ويرتلون بلغتهم القبطية إلى أن وجدوا أنه من الضروري إدخال بعض القطع العربية إلى صلواتهم ولا سيما القداس وسائر الطقوس الدينية . أم بالنسبة لألحانهم وأنغامهم فقد عرف الأقباط عشرة نغمات موسيقية لحنوا عليها ألحانهم وأناشيدهم منها حنان على قدر كبير من الشبه والتقارب بالموسيقى العربية أما النغمات الأخرى فشيبة جداً بالأنغام الفارسية واليونانية إلا أنها تختلف عن هذه الأخيرة بالامتداد الصوتي لأن الكلمة الواحدة في اللحن القبطي يمكن أن يستمر إشادها مدة بضع دقائق . وهذا ما يجعل القداس عند الأقباط يستمر أربع أو خمس ساعات .

كذلك الفرنسيون عند دخولهم إلى مصر في أيام نابوليون بونابرت قد عنوا كثيراً بدراسة موسيقاها وبخاصة موسيقى الأقباط، التي اعتقدوا أنها وليدة الموسيقى المصرية القديمة التي كانت على جانب كبير من التقدم والتطور كما أسفنا . إلا أنهم قد فوجئوا عندما وجدوا أن هذه الموسيقى لا تزال متأخرة جداً ، لم يطرأ عليها أي تقدم أو تطور حتى وإنها لا تستحق التدوين أو إضاعة الوقت في تقصّيها ودراستها وهذا ما يتجلى في بدائية الآلات الموسيقية المستعملة في التراتيل والأناشيد القبطية وأهم هذه الآلات : الكاسات والجلجل والتراتيل والنواقيس والمراوح .

وعلى الرغم من ذلك فإنه في السنوات الأخيرة أي على عهد بطريرك الأقباط السابق «الأنباكيرلس» وخلفه «ديمترىوس - فكيرلس الخامس» و «يوانس»؛ أراد هؤلاء البطارقة الثلاثة الاهتمام بترائهم الموسيقي وتطويره . معتمدين في ذلك على المعلم «تكلا» الموسيقار القبطي الذي عينه «الأنباكيرلس» كي يدرس الألحان القبطية في المدرسة لقبطية الكبرى . وقد عدل هذا المعلم كثيراً في الألحان وحسن بعضها وأضاف أنواعاً جديدة تناسب إلى حد كبير الترتيل والتسبيح والشكران والتعظيم في كافة الطقوس الكنسية القبطية .

وفي كنيسة الأقباط الكاثوليك ، كان للمصران القبطي الكاثوليكي الأنبا أغابىوس بشاي فضل كبير في تعديل بعض ألحانها لتصبح مناسبة للمعزف على الآلات الموسيقية

المستعملة في يومنا هذا وقد كتبت نوتات بعض هذه الألحان . كذلك اهتم الكثير من الأقباط الذين دفعتهم غيرتهم على طائفتهم وحبهم للتطور ، بالعمل على تدوين بعض ألحانهم بالنوتة الغربية وذلك للاحتفاظ بها خوفاً من أن يصيبها ما أصاب غيرها في الإهمال والضياع والتبعثر . ونشط بعضهم بتعليم الألحان القبطية في المدارس والبعض الآخر أسس الجوقات التي كانت تقدم في الاحتفالات الدينية القبطية وفي الأعياد حفلات كنسية رائعة . كما أن بعضهم اقترح إدخال الآلات الوترية لتشارك المرتلين إلا أن المجمع الأكليريكي قد عارض هذا الطرح لأنه غير متفق مع عادات وتقاليد كنيستهم .

وبعد أن كان الضابط المصري كامل أفندي إبراهيم غبريال أول من عني بتدوين الألحان القبطية وضبطها بعلامات النوتة الحديثة ، وبعد أن أصدر كتابه (التوقيعات الموسيقية لمردات الكنيسة القبطية) كتبت فيه العبارات القبطية باللغة الفرنسية . قامت حركتان عند الأقباط دعنا إلى التقيد بالنوتة ، أولها (جمعية الإيمان القبطية) والثانية يقودها (راغب أفندي مفتاح) بمعاونة القس (نيولاند سميث) . وقد ساهمت هاتان الحركتان مساهمة كبرى في الحفاظ على الألحان القبطية وتطورها وتحسينها .

#### ثامناً : الموسيقى اليونانية أو الإغريقية :

مما لا شك فيه أن الحضارة اليونانية هي من أهم حضارات لشعوب القديمة وأعناها فالفلاسفة والعلماء والشعراء اليونانيون هم الأكثر شأناً في التاريخ القديم ولهم أسماء لا تزال لامعة إلى يومنا هذا في شتى الميادين ، لما كانوا عليه من الإبداع ولما كان لهم من فضل على تطور البشرية بأكملها . وإن تلك الأمة قد أثرت بجميع شعوب الأرض وحضاراتها . ومن بين العلوم التي كانوا يهتمون بها ، الفنون الجميلة على اختلاف أنواعها من الرقص ومسرح وشعر وموسيقى ونحت . أما من ناحية الموسيقى فهي أكثر الفنون الجميلة التي اهتم بها اليونانيون القدماء . فقد مجدوها إلى حد العبادة بل قد سوها على اعتبارهم أنها تهذب النفس والحسد والأخلاق وتثقف الشعب وتطوره وترفعه . كما أنهم أول من تعامل مع الموسيقى على أساس أنها علم له نسبه ونظرياته وتركيبه .

وبذلك كان لهم الفضل الكبير في تطور الموسيقى العالمية التي بقيت زمناً طويلاً في مرحلة البدائية والتخلف والسليقة فقد نظموها ورفعوا من شأنها . ويعود الفضل في

ذلك إلى فيسوفهم الكبير «أفلاطون» الذي علمهم الاعتناء بالموسيقى ودراستها والإلمام بجميع حقولها النظرية والتطبيقية إلى أن أصبحت جزءاً من علومهم وثقافتهم . كما أنهم بعد ذلك جعلوا تعليمها إجبارياً في دراسة أولادهم حتى سن الثلاثين . كما أن أهل المدن الكبرى اليونانية مثل أثينا وأسبارطة وطيبة كان عليهم التعلم على عرف المرمار المزدوج (الأدلوس) وهو آلة تشبه (الأورغن) المستعمل في أيامنا الحاضرة في البلاد المصرية . إضافة إلى الأناشيد التي كانت تقدم في عباداتهم ، فقد أجبر جميع اليونانيين من شيوخ وأطفال ونساء ورجال على حفظها وأدائها بصورة صحيحة وجميلة كذلك الأناشيد الحماسية والوطنية التي كانت مشهورة عندهم . وإضافة إلى العزف والغناء ، اهتم اليونانيون بالرقص وكان لزاماً على الراقصين أن يغنوا الألحان التي يرقصون عليها مما يحتم إلمامهم بالموسيقى والغناء . كذلك بالنسبة لشعرائهم فقد كان الشعر يلقي ، معني وملحناً . بحيث وجب على جميع شعرائهم أن يكونوا ملقنين إلى حد كبير بمعرفة أصول الغناء والموسيقى . إضافة إلى كثرة الأغاني الشعبية والأهازيج والأناشيد في مناسبات النصر والأفراح والمآتم والترانيم الدينية وهذا ما جعل فني الموسيقى والغناء منتشرأً أوسع انتشار في جميع المدن والقرى اليونانية ، مما زاد شأن الموسيقى رفعة ، وعظم الاهتمام بهذا الفن الذي تطور كثيراً وبسرعة بفضل اهتمام عامة الشعب وتوافر عمالقة الأدب والفلسفة والعلم والفن في الممالك اليونانية .

ويظهر في الترجمات العربية التي ظهرت في العصر العباسي وخاصة في عهدي هارون الرشيد والمأمون للكتب العلمية والفنية اليونانية مدى تأثير الموسيقى العربية بالموسيقى اليونانية التي اشتقت منها الكثير من المبادئ والنظريات إضافة إلى تأثرها بالموسيقى الفارسية التي مستكلم عليها فيما بعد ، مع العلم بأن موسيقيي اليونان والفرس هما ركن الموسيقى العالمية لما كانتا عليه من تقدم وتهذيب وتطور . ولعل اليونان هم أول أمة حددت طبيعة الصوت وذكرت أن مصدره هو التمرجات الهوائية التي تحدث عندما يتحرك مصدر الصوت ويصدر اهتزازات وبنتيجة تسمع الأصوات . كما أن افلاسة اليونانيين قد كتبوا كتباً عديدة في علم الصوت والنغم أهمها كتاب (علم الصوت) وكتاب (علم النغم) وكتاب في الموازين الموسيقية ، وكلها للفيلسوف اليوناني «أرسطكسينوس»<sup>(١)</sup> .

(١) أرسطكسينوس . فيلسوف وعالم موسيقي يوناني ظهر سنة ٣٢٠ ق.م . وهو من تلاميذ أرسطو .

السلم الموسيقي اليوناني القديم أو سلم فيثاغوراس : يتكون هذا السلم من سبعة أبعاد موسيقية ، خمسة منها مؤلف كل منها من مسافة صوتية كاملة واثنان من حوالي النصف مسافة . ويسمى المسافة الكاملة التي تتألف من تسعة أجزاء يسمى كل منها (كوما) أما نصف المسافة أو نصف الدرجة الصوتية فيسمى (ليثما) وهو مؤلف من أربعة كومات . فيكون هذا السلم السباعي المسمى بسلم فيثاغوراس على الشكل الآتي<sup>(١)</sup> :

اسم النوتة : دو ري مي فا صول لا سي دو .  
عدد الكومات : ٩ ٩ ٩ ٩ ٩ ٩ ٩ .

وهذا السلم هو أكمل السلالم القديمة وأقربها إلى السلالم الحديثة وهو يشبه كثيراً سلم (دو ماجور) الغربي الحديث ويشكل بنواته الثمانية ما يدعى (أركاف) .

السلم الموسيقي اليوناني الحديث :

يتكون السلم اليوناني الحديث من ثمانية أحداث كما هي الحال في سلمهم القديم ، إلا أنه يدرن كالسلم الغربي الحديث من اليسار إلى اليمين وليس بالعكس كما كان معتمداً في كتابة السلم القديم وأسماء نوتات هذا السلم هي ألفاظ يونانية هي من اليسار إلى اليمين :

پا ني ظو كه ذي فا فا پا .

وهذا ما يعادل في الموسيقى الحديثة :

ري دو سي لا صول فا مي ري .

أما المسافات الصوتية التي تفصل بين نوتاته فهي ثلاثة أنواع :

المسافة الكبيرة : ويرمز إليها بالعدد ١٢ .

المسافة الوسطى : ويرمز إليها بالعدد ٩ .

المسافة الصغيرة : ويرمز إليها بالعدد ٧ .

وفيما يلي ديوان أو أركناف لأحد السلالم اليونانية تظهر فيه نوعية المسافات الصوتية .

(١) انظر تفصيل ذلك في كتاب الفنون الأنسلية وأثرها في أوروبا القروسطية ، دار الفكر اللبناني ، د. يوسف عيد ، سنة ١٩٩٣ .



الاسم اليوناني : ني ظو كه ذي نما قو يا ني  
 ١٢ ٩ ٧ ١٢ ١٢ ٩ ٧

الاسم الغربي : دو ري مي فا صول لا سي دو .

١- الألحان اليونانية :

عند اليونان ثمانية ألحان أساسية ، أربعة منها وهي الأول والثاني والثالث والرابع هي من نوع (كيريبي) والأربعة الأخرى من نوع (بلاجيبي) . واصطلاح تسميتها هو :  
 اللحن الأول - اللحن الثاني - اللحن الثالث - اللحن الرابع - اللحن الخامس - اللحن السادس - اللحن السابع واللمحن الثامن كما كانت تسمى الألحان القديمة عند الفرس .

وسلم اللحن الأول وما يقابله ني الثوة الغربية هو :

ذي غا ثو يا ني ظو كه ذي  
 صول فا مي ري دو سي لا صول .

وسلم اللحن الثاني الشبه بمقام حجاز العربي هو الآتي :

ني ظو كه ذي غا ثو يا ني  
 دو سي (لا يمول) صو فا مي (ري يمول) دو .  
 واللمحن الثالث كما يلي :

ني ظو كه ذي غا ثو يا ني  
 دو (سي يمول) لا صول فا مي ري دو .

وفي اللحن الرابع يستعمل سلم اللحن الأول إلا أنه يتخلله بعض التغير .

في اللحن الخامس يستعمل سلم اللحن الأول مع بعض التغير ، وتارة يوجب استعمال سلم اللحن الثالث .

سلم اللحن السادس هو الآتي :

كه ذي غا ثو يا ني ظو كه ذي غا  
 لا صول ديز فا مي ري دو ديز سي يمول لا صول فا نصف يمول  
 قو يا ني ظو كه ذي  
 مي يمول ري دو سي لا يمول صول .

اللحن السابع هو لحن مركب ويشبه الألحان العربية .

اللحن الثامن مؤلف من النوتة الآتية :

ني ظو كه ذي غا ثو پا ني  
دو سي يمول لا صول فا مي ري دو .

ب - ألحان اليونان القديمة وطابعها<sup>(١)</sup> :

أما ألحان اليونان القديمة فإنها كانت تبنى على أساس الجنس Tetracorde وكانوا قديماً يتشأون بعد الجنس من الأعلى إلى الأسفل كما في المثال التالي : لا ١ صول ١ ف ١ ٢ مي أي أن المسافة الكاملة تقع بين (الا والصول) وبين (الصول والفا) . وتقع نصف المسافة بين (الفا والمي) بمعنى أن هذا لجنس القديم كان يركب بخلاف ما هو عليه اليوم .

وكانوا يعتبرون الأنواع الثلاثة من الأجناس التي مر ذكرها وهي : (الدوري والفريجي والليدي) بأن لها أنواعاً أساسية يتفرع من كل منها نوعان آخران يحمل كل منهما اسم النوع مضافاً إليه أما كلمة (هيري) ومعناها (فوق) أو (هيو) ومعناها (تحت) فلجنس (الدوري) فرعان يسمى أحدهما (هيري دوري) أي (فوق السوري) . والثاني (هيو دوري) أي (تحت الدوري) .

والجنس (الفريجي) فرعان كذلك يسمى ولثاني (هيو فريجي) أي (فوق الفريجي) . أحدهما (هيري فريجي) أي (تحت الفريجي) .

ولجنس (الليدي) فرعان كذلك يسمى أحدهما (هيري ليدي) أي (فوق الليدي) والثاني (هيو ليدي) أي (تحت الليدي) .

وبذلك يكون مجموع المقامات اليونانية من حيث التقسيم السابق : تسعة مقامات . نبينها على المدرج الموسيقي المعروف اليوم ، وعليه مدلولها الذي هو (سلاح المقام) أي (الأرماتوره) لكل مقام منها بحسب التدوين العصري كما يلي .

(١) سليم الحلو - تاريخ الموسيقى الشربة - دار مكتبة الحياة - بيروت - ص ١٠٨ .

## الأجناس اليونانية القديمة

ليدي		تريجي		دوري	
نعت الليدي [هيو ليد]	ليدي	نعت التريجي [هيو تريجي]	تريجي	نعت الدوري [هيو دوري]	دوري
فوق الليدي	فوق الليدي	فوق التريجي	فوق التريجي	فوق الدوري	فوق الدوري

ويوجد أيضاً أنواع أخرى ينقسم إليها الجنس وفقاً لتوزيع مسافة البعد (الذي بالأربع) أي مسافة (الجنس) الذي يتألف منه . وتساوي بعدين أي مسافتين كاملتين ونصف المسافة على الأبعاد المحصورة بين أصواته الأربعة .

فإن تألف (الجنس) من مسافة كاملة . ثم مسافة كاملة ، ثم نصف المسافة الكاملة ، سمي هذا الجنس (تويًا) مثل تقسيم الجنس لا - مي هكذا : لا ١ صول ١ فا  $\frac{1}{4}$  مي وإن تألف من مسافة ونصف . ثم نصف المسافة . ثم نصف المسافة أيضاً . سمي (ملونًا) مثل تقسيم الجنس لا - مي هكذا : لا  $\frac{1}{4}$  صول  $\frac{1}{4}$  فا  $\frac{1}{4}$  مي .

وإن تألف من بعدين (طنينيين) أي كاملين . ثم ربع المسافة الكاملة ، سمي (رخو) مثل تقسيم الجنس لا ٢ فا  $\frac{1}{4}$  فانصف يمول  $\frac{1}{4}$  مي .

وبدلنا هذا النوع الأخير (الرخو) أن الأمة اليونانية عرفت كبقية الأمم القديمة تقسيم الصوت إلى أرباع الدرجات الصونية كما في موسيقى العرب والفرس والترك .

ولكن الأقدمين كانوا يميلون في تأليفهم من الجنس القوي لأن ألحانه تمثل في طابعها القوة والحماسة والثبات وهو ما كان يدعو إليه فيلسوفهم أفلاطون .

ويظهر من بناء الموسيقى اليونانية القديمة على أساس الجنس ، أنها سبقت في تطورها عصرها ، لأن مبدأ الجنس في الموسيقى هو الأساس التي تبنى عليه الموسيقى

العربية في عصرنا . وهذه الأجناس كثيرة جداً في لموسيقى الشرقية مما يجعل هذه لموسيقى من أغنى الموسيقات في العالم من حيث تعدد النغمات وكثرتها .

إن ما وصلت إليه الموسيقى اليونانية من ابتكارات من حيث الأجناس والصلالم والتدوين واصطلاحات ورموز وعلامات تحويل ، هو الدليل القاطع على فضل هذه الموسيقى على موسيقات الشعوب الأخرى ، ومساهمتها الفعالة في تطويرها ، كما أنه نجد الإشارة إلى تلك العلاقة القوية والشبه الكبير بين موسيقى اليونان والموسيقى العربية والفارسية ، لأن هذا التأثير قد أغنى ليس هذه الموسيقات ولكن كل الموسيقات الأخرى .

#### تاسعاً : موسيقى الرومان :

إذا قابلنا موقع الأمة الرومانية والأمة اليونانية ، لوجدنا الكثير من التقارب من حيث الطبيعة والتاريخ والحضارة ، ليس في العهود القديمة فقط بل في عصرنا الحديث أيضاً . وهذا التقرب الموجود بين الشعبين على جميع الأصعدة الفكرية والعمرائة الفنية ، هو قائم في الموسيقى إلى حد أننا نستطيع القول بأن الموسيقى الرومانية هي صورة طبق الأصل عن أختها اليونانية من حيث سلمها ونظرياتها ونغماتها وأحانها إلا أن الرومان في العصور الوسطى قد وصلوا إلى درجة من الازدهار لم يصل إليها أي شعب من الشعوب الأخرى ولعل الآثار الرومانية المنتشرة في جميع الممالك الرومانية آنذاك والتي بقي قسم كبير منها إلى يومنا هذا ، هي الشاهد الحي والدليل الأكبر على مدى تطور هذا الشعب . وإن تطوره هذا قد شمل الفنون كلها وبالأخص الموسيقى ، التي ازدهرت ازدهاراً كبيراً وتطورت بشكل يفوق جميع الموسيقات في العالم ، وبلغت ذروة الارتقاء في القرن السادس للمسيح وذلك بفضل ما أولاهها علماء اليونان من اهتمام . وأشهرهم (بوتيموس) و(كاسيودوروس) الذي وضع دائرة المعارف الموسيقية آنذاك ، وبقيت هذه الموسيقى برغم شبهها بالموسيقى اليونانية ، على تقدم ملموس إلى يومنا هذا حيث أصبحت تعد من أهم وأجمل الموسيقات في أوروبا والعلم . أمّا بالنسبة للموسيقى الرومانية الحديثة ، وبسبب تطورها الكبير ، أصبح من الممكن شرحها ودراستها مع الموسيقى الغربية لأنها أصبحت شبيهة جداً بهذه الموسيقى الحديثة والعظيمة والتي سنتكلم عليها لاحقاً .

#### عاشراً : موسيقى القروس :

إن كل الباحثين في تاريخ الموسيقى عند الشعوب ، وكل الدارسين تطورها

وسلالمتها وأصلها ، أجمعوا على أن جميع الشعوب القديمة قد اهتمت بالموسيقى أكبر الاهتمام واحترمتها إلى حدّ التقديس ، كما أنها قد أدخلتها في عباداتها وأديانها . ولكن من المسلّم به أن الفرس والهنود هم من أكثر الشعوب التي مجّدت الموسيقى إذ كانوا يعتقدون في هاتين الأمتين أن بواسطة الموسيقى يستطيعون الارتقاء والوصول إلى الأعالي والاتصال الروحي بالإله ، لذلك وجدت لموسيقى في جميع طقوسهم ومراسم ديانتهم ومناسباتهم .

وعن الموسيقى عند الفرس ، قال المؤرخ هيرودوتس إنها : « كانت من أرقى الموسيقىات وأحلاها نغماً وأشوقها سمعاً ، وتضامى موسيقى الآشوريين في رقيها ونظمها وآلاتها بل تفوقها في كل ذلك . . . » وإنها كانت مرتبطة بالدين ارتباطاً وثيقاً ، إذ إنه كان يتحسم على الكهنة ترتيل الأناشيد الدينية الخاصة عند تقديم الذبائح الإلهية ، ولا تقبل الذبيحة ديناً وشرعاً إلا إذا تلى نشيد من هذه الأناشيد<sup>(١)</sup> .

وقد تطورت هذه الموسيقى إلى أن بلغت حداً كبيراً من الرقي في عهد « داريوس » . إذ تفنن الفرس وعنوا بالموازين الموسيقية شكل بشر العجب وعمدو إلى زيادة أعداد هذه الموارد بحيث وقّعوا عليها جميع أشعارهم ولم سق بحر من بحور الشعر إلّا وأقاموا له ميزاناً وإيقاعاً يناسبه من حيث الحركات والسكنات . وقد استفاد من موسيقى الفرس جميع الشعوب الذين دخلوا معهم في حروب وفهروهم فالإسكندر الكبير الذي قهر داريوس المذكور وجد عندما دخل مع جيشه إلى بلاد الفرس ، أن موسيقاهم بلغت مرحلة من التطور والرقي وأخذ عنهم الكثير لما رأى في هذه الموسيقى من تعود نفحات وجمال في الألحان ،

كذلك فإن العرب عندما دخلوا إلى بلاد فارس وجدوا أيضاً الموسيقى الفارسية في مقام عظيم من الازدهار فتأثروا أكثر من غيرهم بها . ولا تزال بعض النفحات الفارسية موجودة إلى يومنا هذا في الموسيقى العربية بل وإن الكثير من هذه النفحات قد أبقى على اسمه الفارسي الأصلي والباقي منها ترجم إلى اللغة العربية ولعل هذه النفحات هي التي تميز وتطبع الموسيقى العربية بطابعها الجميل اسليء بالعذوبة والحلاوة والحنان .

(١) سليم الحلو - تاريخ الموسيقى الشرقية - دار مكتبة الحياة - بيروت - ص ١١٧ .

كذلك فإن الموسيقى الفارسية قد انتقلت إلى اليونان ومنها إلى الدول الأوروبية .

وبالرغم من سمر الموسيقى الفارسية في تلك الحقبة من التاريخ ، إلا أن الفضل يعود بذلك إلى ما تأثروا به وأخذوه عن الهنود من نظريات موسيقية استعملوها في موسيقاهم .

إن من يدرس ويقارن الموسيقات الثلاثة : الفارسية والتركية والعربية يجد حداً كبيراً من الشبه وكأنها موسيقى واحدة من حيث المقامات والروح والمبادئ والنظريات والآلات بالرغم من الاختلاف في اللهجة .

ويجد أيضاً أن كل ما طوره العرب وانفردوا به يعود في الأصل إلى السلم الموسيقي الفارسي وإلى المعلمات الفارسية التي كانت تزيد على ثلاثمئة نغمة أو مقام . وكما قلنا هنالك قسم كبير من هذه المقامات لا يزال يستعمل إلى يومنا هذا ويسمى باسمه الفارسي في الموسيقى العربية . ونذكر على سبيل المثال بعض هذه المقامات بالاسم الفارسي ومعنى الاسم باللغة العربية والمستعملة في موسيقانا العربية .

اسم النغمة الفارسي	معناه باللغة العربية
ماهوز	هلال
شهناز	سلطان الدلال
سرزدلار	نار المحبوب
سوزدل	محرق القلب
شوق آرو	جالب الشوق
راحة الأرواح	راحة الأرواح
نياز	الدلع
شوق دل	اشتاق القلب
دل فرح	مفرح القلب
بسته نكار	رابط المحبوب
دلارا	مزين القلب
شهرنار	مدبنة الدلع
نو آثر	الأثر الجديد

## معناه باللغة العربية

## اسم النغمة الفارسي

مزيد الفرح	فرحزرا
الطرز الجديد	صرد لوبين
مورد الخد	كلرخ
المبارك	همايون
الأنس	صفا
جاذب القلب	دلدار
مزين العلاء	أريج آرا
مظهر البهجة	روتن نما
خاطف القلب	دل ربا
مشرح القلب	دلکشنا
المتدلّع	باتزين
ناثر العنبر	عنبر أفشان
استراحة الزوج	رامش جان
عطري الخد	لاله رخ
مهيّج الشوق	شوق انكيز
مثير المجلس	برم آرا

وتجدر الإشارة هنا إلى أن نغمات شاهناز - راحة الأرواح - فرحزرا - نواثر - بسته - نكار - ماهور - سوزدلار . سوزدل هي الأكثر استعمالاً في الموسيقى العربية بين هذه النغمات التي ذكرناها في أيامنا هذه .  
 حادي عشر : الموسيقى التركية :

إن الباحثين في الموسيقى التركية القديمة منها والحديثة ، يحدون تقارباً كبيراً بينها وبين موسيقى العرب وموسيقى الفرس من حيث الأصل والتكوين والسلم والنغمات ، إضافة إلى الآلات التي كان يستعمل معظمها في هذه الأمم الثلاث . ويعود الفضل بذلك إلى القرب الجغرافي والعرقى بين شعوب هذه الأمم وإلى الاختلاط والجوار بالرغم من أن الموسيقى التركية قد شقت طريقاً لها جعلها تتميز ببعض الشيء عن غيرها بسبب قرب الأتراك من البلدان الغربية خاصة اليونانية والرومانية منها إلا أنها قد احتفظت بشرقيتها ،

لأن اللغة التركية واللهجة والآلات الموسيقية قريبة جداً للعرب والفرس أكثر منها إلى الغرب . إلا أن الاختلاف البسيط بين النغمات التركية والنغمات العربية ، عائد إلى الذوق الذي يختلف بعض الشيء بين الشعبين ، وهذا الاختلاف أو الفرق الذي لا يظهر شكل واضح لا يمكن أن يميزه إلا الملمّين بأصول الموسيقى الشرقية وقواعده وتكوين سلالها . لأنه في النغمة المشتركة بين الموسيقيين مثلاً ، يوجد إحدى النوتات أو الأصوات التي يستسيغها كل شعب حسب ما يحب أو يعجب به . فقد يأتي هذا الصوت عند أحد الشعبين زائداً أو ناقصاً بمقدار ربع الصوت ولا يمكن أن يميزه إلا من عرف أصول تركيب المقامات الشرقية . ويظهر هذا الفرق في مقام السيكاه التركي والهزام العربي ، كذلك في مقام النهود على درجة الكرد وأحياناً في مقامات البياتي والحجاز والصبا . وهذا الاختلاف بالرغم من وجوده يبقى بسيطاً ومرده كما ذكرنا للفرق البسيط العائد إلى اللهجة والذوق واللغة . كما أن بعض المقامات التي يستعملها العرب في موسيقاهم ، نراها نفسها في موسيقى الأتراك ولكن مصوّرة على مستقرات غير المستعملة عادة في الموسيقى العربية . ويدلرغم من ذلك فإنه يمكننا الاعتبار أن الموسيقى العربية والتركية هما توأمان من حيث السلاسل والنغمات والنظريات والتركيب ، وهذا يعود إلى كونهما وليدتي الموسيقى الفارسية التي استقى منها الشعبان الكثير من النظريات والموزين . كما أنه يوجد الكثير من المعزوفات الموسيقية والمقطوعات الملحنة في الموسيقى التركية مستعملة إلى يومنا هذا في الموسيقى العربية فالكثير من «السماعيات» و «التحميلات» و «اللوتقات» و «البشارف»<sup>(١)</sup> التركية يستعمله العازفون العرب ويدرس في المعاهد الموسيقية الشرقية في جميع البلدان العربية .

كما أن الأتراك قد طوروا في الموسيقى الشرقية واستنبطوا المقامات المستحدثة وذلك بتصوير بعض المقامات على غير مستقراتها الأصلية . كذلك فإن العرب بدورهم قد استحدثوا بعض النغمات المركبة وذلك بتركيب نغمة من مقامين

أ- السلم الموسيقي التركي وأبعاده<sup>(٢)</sup> :

تورد فيما يلي نسب الأبعاد للمسلم التركي المكون من درجة اليكاه إلى جوابه النوا كما

(١) أسماء تطلق على أشكال المقطوعات الكلاسيكية الشرقية .

(٢) سلم الحلو - تاريخ الموسيقى الشرقية - دار مكتبة الحياة - بيروت - ص ١٣١ .



دونه العلامة التركي (رؤوف يكتابك) ووضعه لافينياك في دائرة المعارف الموسيقية  
الإفرسية : .

بكاه  $\frac{A}{q}$  (عشيران) ٥٩٠٤٩ / ٦٥٥٣٦ (عراق) ٢٠٤٨ / ٢١٨٧ (وامست)  $\frac{A}{q}$   
(دوكاه) ٥٩٠٤٩ / ٦٥٥٣٦ (سيكاه) ٢٠٤٨ / ٢١٨٧ (جهاركاه)  $\frac{A}{q}$  (نوا)

ومن التدقيق في هذه النسب يرى أن درجتي العراق والسيكاه - واقعين من السلم  
في نقطتين تختلفان كل الاختلاف عن النقطتين المعروفتين لدينا ونسبهما .

فالعراق عندنا موقعه من العشران على مسافة ثلاثة أرباع صوتية ، أي عند جزء من  
اثنى عشر جزءاً من الوتر تقريباً أي بحسب ١ على ١٢ من الوتر ويطلق ١١ على ١٢  
منه .

أما في السلم التركي فالنسبة تختلف كل الاختلاف ، إذ إن موقع العراق من  
العشيران يزيد على الثلاثة الأرباع الصوتية ، وهو يبلغ بالتقريب ٧ على ٨ السرعة أي  
مسافة البعد الطنبني أي ما يساوي عشر . الوتر تقريباً ويساوي ٥٩٠٤٩ / ٦٥٥٣٩  
بالدقة .

وهذا ما يفسر اختلاف العراق والسيكاه التركيتين عن العربيتين

وهذا أيضاً الذي كان سبباً في أن الأتراك يعبرون عن العراق في تدوين (الوطة  
الأوروبية) ب (سي طبيعية) ، وعن السيكا ب (مي طبيعية) . وليس كما نصنع نحن في  
اعتبارنا درجة العراق مقبلة للسي نصف يمول (سي  $\frac{A}{q}$ ) ودرجة السيكا مقبلة للمي  
نصف يمول (مي  $\frac{A}{q}$ ) .

وهذا هو سر الفرق بين سلمي الموسيقى العربية والموسيقى التركية وهو فرق  
طفيف كما ترى .

وكان الشعب التركي - كالشعب الصيني والشعب المصري - يعتقد قديماً ، أن  
أصوات سلمه (السبع) منبثقة من الكواكب السيارة السبع . رحل . والمشتري والمريخ .  
والشمس والزهرة . وعطارد ، والقمر ، ومرتبطة بأيام الأسبوع السبع وساعات الليل  
والنهار وتتأثر حالات الشعب النفسية والروحية بتأثير معول الجواهر الروحي للألحان .

ولذلك نظموا جدولاً خاصاً بساعات الليل يعملون بموجبه ، فلا يعزفون لحناً أو  
يغنون نشيداً ما لم يكن مطابقاً لنظامه ، وجدولاً آخر مثله يختص بساعات النهار

وفيما يلي صورة الجدولين :

ساعات النهار	الليث	الجمعة	الخميس	الأربعاء	الثلاثاء	الاثنين	الأحد
١	رحل دركولاه	زهرة حسيني	مشتري عشاق	عطارد راست	مريخ حجهاز	قمر بوسليث	شمس رهاوي
٢	مشتري عشاق	عطارد راست	مريخ حجهاز	قمر بوسليث	شمس عراق	زحل زركولاه	زهرة حسيني
٣	مريخ حجهاز	قمر بوسليث	شمس عراق	زحل زركولاه	زهرة أصفهان	مشتري عشاق	عطارد راست
٤	شمس عراق	زحل زركولاه	زهرة أصفهان	مشتري عشاق	عطارد نوا	مريخ حجهاز	قمر بوسليث
٥	زهرة أصفهان	مشتري عشاق	عطارد نوا	مريخ حجهاز	قمر بزرگ	شمس عراق	زحل زركولاه
٦	عطارد نوا	مريخ حجهاز	قمر بزرگ	شمس عراق	زحل زركند	زهرة أصفهان	مشتري عشاق
٧	قمر بزرگ	شمس عراق	زحل زركند	زهرة أصفهان	مشتري رهاوي	عطارد نوا	مريخ حجهاز
٨	زحل زركند	زهرة أصفهان	مشتري رهاوي	عطارد نوا	مريخ حسيني	قمر بزرگ	شمس عراق
٩	مشتري رهاوي	عطارد نوا	مريخ حسيني	قمر بزرگ	شمس راست	زحل زركند	زهرة أصفهان
١٠	مريخ حسيني	قمر بزرگ	شمس راست	زحل زركند	زهرة بوسليث	مشتري رهاوي	عطارد نوا
١١	شمس راست	زحل زركند	زهرة بوسليث	مشتري رهاوي	عطارد زركولاه	مريخ حسيني	قمر بزرگ
١٢	زهرة بوسليث	مشتري رهاوي	عطارد زركولاه	مريخ حسيني	قمر عشاق	شمس راست	زحل زركند

ساعات	السبت	الجمعة	الخميس	الأربعاء	الثلاثاء	الاثنين	الأحد
١	مريخ حجاز	قمر بوسليك	شمس رهاوي	زحل دركولاه	زهرة حسيني	مشتري عشاق	عطارد راست
٢	شمس عراق	زحل دركولاه	زهرة حسيني	مشتري عشاق	عطارد راست	مريخ حجاز	قمر بوسليك
٣	زهرة أصفهان	مشتري عشاق	عطارد راست	مريخ حجاز	قمر بوسليك	شمس عراق	زحل دركولاه
٤	عطارد نوا	مريخ حجاز	قمر بوسليك	شمس عراق	زحل دركولاه	زهرة أصفهان	مشتري عشاق
٥	قمر بزرک	شمس عراق	زحل دركولاه	زهرة أصفهان	مشتري عشاق	عطارد نوا	مريخ حجاز
٦	زحل دركولاه	زهرة أصفهان	مشتري عشاق	عطارد نوا	مريخ حجاز	قمر بزرک	شمس عراق
٧	مشتري رهاوي	عطارد نوا	مريخ حجاز	قمر بزرک	شمس عراق	زحل دركولاه	زهرة أصفهان
٨	مريخ حسيني	قمر بزرک	شمس عراق	زحل دركولاه	زهرة أصفهان	مشتري رهاوي	عطارد نوا
٩	شمس راست	زحل دركولاه	زهرة أصفهان	مشتري رهاوي	عطارد نوا	مريخ حسيني	قمر بزرک
١٠	زهرة بوسليك	مشتري رهاوي	عطارد نوا	مريخ حسيني	قمر بزرک	شمس راست	زحل دركولاه
١١	عطارد دركولاه	مريخ حسيني	قمر بزرک	شمس راست	زحل دركولاه	زهرة بوسليك	مشتري رهاوي
١٢	قمر عشاق	شمس راست	زحل دركولاه	زهرة بوسليك	مشتري رهاوي	عطارد دركولاه	مريخ حسيني

والسلم التركي كما رأينا هو السلم العربي نفسه المستعمل اليوم مع هذا الفارق الذي ذكرناه . وسنجد أصواته كاملة وأنصاف أصواته وأربعائها وثلاثة أربعائها مع أسماء

كل منها مع ما يعادله من تسمية في الموسيقى الغربية عند ذكرنا السلم العربي لاحقاً .  
أما بالنسبة للمقامات أو النغمات التركية فهي كثيرة جداً ، منها لا يزال معروفاً  
ومستعملاً في أيامنا هذه ومنها ما أصبح غير متداول .

أما بالنسبة لذكر بعض المقامات المستعملة فهي :

مقام بياتي	مقام راست
مقام أصفهان	مقام رهاوي
مقام أصفهانك	مقام سازكار
مقام حجاز	مقام سوزدارا
مقام همايون	مقام راست جديد
مقام نشابور	مقام بنجكاه
مقام محير	مقام نكريز
مقام محير سنبله	مقام نشابورك
مقام بوسليك	مقام نوا
مقام صبا بوسليك	مقام سلطاني عراق
مقام حجاز بوسليك	مقام حسيني
مقام نوا بوسليك	مقام حصار
مقام حصار بوسليك	مقام عجم
مقام عجم بوسليك	مقام كلزار
مقام عريان بوسليك	مقام كوجك
مقام نهاوند	مقام شوق دل
مقام نواثر	مقام طرز نوين
مقام سوزناك	مقام حجازكار
مقام بسندينه	مقام دوگاه
مقام بزرگ	مقام صبا
مقام ماهور	مقام عشاق
مقام راويل	مقام كردانيه

مقام شوق افزا	مقام عرضبار
مقام شوق آور	مقام طاهر
مقام نهمت سوزدل	مقام سبهر
مقام ذوق طرب	مقام شهناز
مقام محير كوردي	مقام بياتي عربان
مقام سپكاه	مقام عرضبار بوسليك
مقام مستعار	مقام كردانيه بوسليك
مقام مایه	مقام ماهور بوسليك
مقام هزام	مقام طاهر بوسليك
مقام وجه عرضبار	مقام شهناز بوسليك
مقام دلکش حاوران	مقام اوج بوسليك
مقام ارج	مقام محير بوسليك
مقام اوج آرا	مقام كوردي
مقام فرحناك	مقام صبا زمزمه
مقام شوق جديد	مقام نوا كوردي
مقام هزام جديد	مقام عجم كوردي
مقام كوردي	مقام فرحفرزا
مقام حجاز كار كوردي	مقام شست عربان
مقام رونق نما	مقام طرز جديد
مقام بسته آصفهان	مقام ملي سلطاني
مقام سلطاني هزام	مقام يگاه
مقام قارجغاز	مقام كوچكلر
مقام عراق	مقام قوشمه لر
مقام بسته نكار	مقام مانيات
مقام راحة الأرواح	مقام بوسليك عشيران
مقام مشكويه	مقام حسيني عشيران
مقام رامش جان	مقام عجم عشيران
مقام ماهور كبير قديم	مقام شوق طرب

مقام حجارين	مقام ماهورك
مقام زمزمه	مقام تركي حجاز
مقام نكاريٽڪ	مقام زنڪوله
مقام نكار	مقام مخالفڪ
مقام دلربا	مقام عشيران زمزمه
مقام لاله وخ	مقام كرجك زمزمه
مقام غشجه رعنا	مقام عرضبار زمزمه
مقام فرحزار	مقام اصفهان زمزمه
مقام نياز	مقام اوج نهاوندي
مقام ناز	مقام نوزوز سلطاني
مقام بزم آوا	مقام دلدار
مقام شوق انگيز	مقام كلرخ
مقام شهرناز	مقام روح افزا
مقام چانقزا	مقام دلاويز
مقام نازئين	مقام عنبر افشان
مقام دڻشين	مقام نهاوند رومي
مقام صفا	مقام نهاود صغير
مقام مجلس افروز	مقام بسته نكار عتيق
مقام كلرا	مقام بسته نكار قديم
مقام منبله نهاوند	مقام دوگاه قديم
مقام منبله قديم	مقام نهفت قديم
مقام دلڪشا	مقام عشيران مايه
مقام دلارا	مقام مايه عتيق
مقام هزام جديد	مقام شيراز
مقام هزام قديم	مقام راحتزا
مقام بسته حصار	مقام عشاق
مقام حصارڪ	مقام پنجگاه
مقام حصار قديم	مقام حصار كوردي

مقام عزال	مقام طاهر صغير
مقام عشيران	مقام سلمك
مقام نورز عجم	مقام ماهور صغير
مقام نوروز	مقام بتجگاه زائد .

ب - الإيقاعات أي (الأصولات) التركية القديمة عن مجموعة هاشم بك :

أصول دويك $\frac{4}{4}$	أصول يرفشان $\frac{16}{4}$
أصول فرع مخمس $\frac{16}{4}$	أصول أرفر $\frac{9}{4}$
أصول اقصاق فاخته $\frac{5}{4}$	أصول حاري $\frac{64}{4}$
أصول اقصاق يرفشان $\frac{12}{4}$	أصول زنجير ضرب يرفشان أصولي
أصول ضربين $\frac{20}{4}$	م نقصا نلر ٦٠ ٦٥
أصول مخمس $\frac{16}{4}$	أصول ضرب فتح عدد ضرب $\frac{88}{4}$
أصول دور روان $\frac{14}{4}$	أصول ثقيل مع فرنكچنبر $\frac{26}{4}$
أصول فرنكي فرع $\frac{14}{4}$	أصول ثقيل $\frac{1}{2}$ ضرب مع جنبر $\frac{4}{4}$
أصول نيم ثقيل $\frac{24}{4}$	أصول ثقيل مع نيم خفيف عدد ثقيل عدد نيم
أصول أوسط $\frac{26}{4}$	نيم $\frac{1}{2}$ خفيف
أصول دور كبير $\frac{14}{4}$ أي ٢٧ نوار	أصول ثقيل $\frac{48}{4}$
أصول چنبر $\frac{12}{4}$	أصول حاري مع أصول فرع . يعني حاري $\frac{1}{4}$
أصول فرع $\frac{6}{4}$	فرع بر اصول جديد حاصل أولور
أصول نيم يرفشان $\frac{14}{4}$	أصول خفيف مع يرفشان . عدد $\frac{1}{2}$ خفيف
أصول فرنكچنبر $\frac{12}{4}$	عدد يرفشان
أصول فاخته $\frac{10}{4}$	أصول خفيف مع مخمس $\frac{2}{2}$
أصول نيم دور $\frac{10}{4}$ ...	أصول رمل $\frac{1}{4}$ مع دور كبير $\frac{2}{2}$
أصول چفته دويك $\frac{8}{4}$	أصول رمل مع فرنكي فرع عدد ٢
أصول مُسَبَّح $\frac{12}{4}$	أصول رمل عدد ١ مع فرنكي عدد ٢ فرع
	أصول رمل عدد ١ مع فرنكي عدد ٢ فرع

ومن الملاحظ أن بعض هذه المقامات قد ذكر في المقامات الفارسية ولا عجب في

ذلك بعد أن ذكرنا أن الموسيقى التركية قد استقت الكثير من موسيقى الفرس وتكاد تكون وليدتها ، مع بعض التطوير والتغيير للذين تسبب بهما اختلاف الذوق واتصال الترك بالشعوب الغربية .

ثاني عشر : الموسيقى العربية ؛

بفضل الكتب والتواريخ والمقالات العربية التي تتحدث كلها عن الموسيقى والآلات المستعملة قديماً ، أصبح من السهل علينا معرفة تاريخ الموسيقى العربية ومراحل تطورها أكثر من أي موسيقى في العالم وبعود الفضل في ذلك إلى النهضة الفكرية التي شهدتها العرب في العهد العباسي ، كذلك في الرجوع إلى الكتب الدينية نجد ذكراً مكرراً للآلات الموسيقية يؤكد أن العرب والشعوب المجاورة كانوا على علم وافر بأشكال تلك الآلات وطرق استعمالها والعزف عليها إضافة إلى أن الأمة العربية في أوج ارتفاعها الأدبي والفكري والفني كانت على اتصال مباشر بالأمم العريقة قديماً في بيزنطية وفارسية وبونانية ومصرية ولا شك أنها تأثرت وأثرت بجميع هذه الشعوب . كما أن فتح العرب لبلاد الأندلس وصلهم بالحضارات الغربية التي أصبح من المؤكد تفاعل حضارة العرب بها على مختلف الأصعدة لا سيما الموسيقى منها<sup>(١)</sup> . كما أن الباحثين في تاريخ العلوم الطبية والرياضية والفيزيائية والكيميائية والفنية عند العرب ، قد اعترفوا بفضل هذه الأمة على سائر البلدان والشعوب لأنهم استقوا منها الكثير لما كانت عليه في العصر العباسي من تقدم وازدهار وارتقاء ، وهذا ينطبق على الموسيقى التي كانت متطورة جداً ، وهناك أسماء لمعت في عالم الموسيقى ولا تزال آثارهم وأخبارهم مكتوبة إلى عصرنا هذا أمثال الفارابي والكندي وأخبار كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني .

ولكن الباحثين في أصل السلم العربي وفي تاريخ الموسيقى العربية ، قد أجمعوا على أنه لا يوجد دليل قاطع يؤمن لنا معرفة بداية هذه الموسيقى وكيف نشوء سلمها ، بسبب عدم توافر المراجع والمؤلفات الخاصة بذلك . إلا أنه من الممكن قوله أن هذه الموسيقى وصلت من الأقدمين إلى من أتى بعدهم بواسطة الحفظ والسماع . كما وصلت الأشعار القديمة بواسطة الحفظ والرواية ، إلا أن أكثر هذه الألحان قد ضاع مع الزمن وتبعثر ولم يصل إلّا القليل منها مع ما في ذلك من تغيير فيها وتعديل بسبب عدم وجود تدرين موسيقي في الأيام الغابرة . ولا يوجد من الآثار القديمة سوى

(١) انظر الفنون الأندلسية وأثرها في أوروبا القروسطية فصل الموسيقى .



الرسائل التي كتبت في الموسيقى ومعظم كتابها كانوا يعنون بالموسيقى والرياضيات والعلوم وقد كتبوا في الموسيقى بطريقة علمية بحثة أظهرت مدى شغفهم واهتمامهم بهذا العلم ، علماً أن الكثير من المخطوطات التي كتبت بهذا الغرض قد اندثرت وضاعت ، ولم يصل إلينا سوى القليل مثل آثار الفارابي والكندي وأبي الفرج الأصفهاني وإخوان الصفا وإسحق الموصلي وابن سريج .

إلا أنه بالرغم من عدم أمانة ما وصلنا من كتابات ، ونادرة ما يتوفر في المكتبة الموسيقية العربية القديمة ، وضياح الكثير من المؤلفات التي اعتنت بالموسيقى ، فهناك بعض الدلائل التي تهدينا على هوية الألحان القديمة وكيفية تركيبها وإلى شكل السلم العربي القديم ولو بصورة غير دقيقة والذي يدل على أنه قريب جداً من السلم المستعمل في أيامنا هذه .

كما أن هذا السلم تم التعرف إليه من خلال ما هو موروث من أغاني قديمة معروفة في شتى البلدان العربية . وعلى الرغم من بدائيتها فلا يجب أن تنكر أهميتها ، لأنه لولاها لما عرفنا شيئاً عن موسيقانا القديمة وإن كثرة هذه الأغاني تطيع موسيقى كل بلد عربي بطابع خاص يكتشف من خلال الأغاني الخاصة به ونجد بالمقارنة بين هذه الأغاني مدى الفروقات الموجودة بين بلد وآخر في طبيعة الألحان والذوق . إلا أن المرحلة التاريخية التي قطعها هذا السلم الموسيقي العربي إلى أن وصل إلى ما هو عليه اليوم بقيت غير معروفة .

ولعل الشيء البارز الذي أثر في الموسيقى العربية هو مجيء الإسلام ، الذي وحد الأقطار العربية بدين واحد وكان الحافز لإقامة دولة واسعة بعد انتشار الإسلام في شبه الجزيرة العربية والبلدان المحيطة بها بعد أن كانت هذه البلدان عبارة عن قبائل عديدة . إضافة إلى تلاوة القرآن الكريم إنشاداً مما أثر إيجاباً بانتشار الألحان التي كانت تنتقل بواسطة تلاوة القرآن من بلد إلى آخر إلى أن أصبحت الألحان العربية والنغمات شبه موحدة في جميع البلدان العربية .

عندما توسعت الأمة العربية بعد الفتوحات الإسلامية ، احتل العرب غيرهم من الأمم ، وبلغت شعوبهم حداً كبيراً من التطور على جميع الأصعدة وأهمها الموسيقى التي بلغت قمة التطور والتقدم في العصر العباسي حيث اتخذت الموسيقى العربية هويتها وشخصيتها بعد استفادتها من نظريات الشعوب الأخرى التي اختلطت

بها . وقيمت الموسيقى العربية تتقدم بشكل سريع حتى انهيار الدولة العباسية الذي أدى إلى عهد انحطاط أدبي وفكري وفني . وعندما افتتح العثمانيون البندان العربية أصبح التطور من نصيب الأتراك بينما بقيت الموسيقى العربية جامدة وبدأت تتأثر أكثر فأكثر بالموسيقى التركية .

أما على صعيد لأوزان والإيقاعات . فالأشعار العربية القديمة وكثرتها وتعدد أوزانها هي أكبر دليل على اهتمام العرب بالأوزان ، ولعل أوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي حجة مقنعة لتعدد الأوزان العربية وضلوع العرب بالتعامل مع الأوزان بطريقة جدية وصحيحة . وبعد أن كانت الأوزان تنطبق على الأشعار فقط التفت العرب إلى الموسيقى فطوروا أوزانها وأخذوا عن غيرهم وخاصة الفرس واليونان النظريات الإيقاعية واستعملوها في ألحانهم وموسيقاهم .

إن أهم المتكلمين والباحثين في الموسيقى العربية هو الشاعر والفيلسوف والموسيقي العربي الفارابي في كتابه الشهير (كتاب الموسيقى الكبير) فقد ذكر في هذا الكتاب السهم العربي القديم وشرحه شرحاً كافياً وإيضاحاً كما أنه تكلم على جميع الآلات الموسيقية القديمة عند العرب وأهمها العود والطنبور والرباب . وذكر الأصوات التي يمكن لكل منها تأديتها مع أبعادها ومسافاتهما الصوتية ، كما تحدث عن النظريات الموسيقية التي كانت معتمدة في تلك الأيام في الموسيقى العربية ونظراً لأهمية ما ذكر في هذا المؤلف الهام ، فقد أصبح من أهم المراجع الموسيقية التي يمكن الاعتماد عليها في دراسة تاريخ وسلم وأصول الموسيقى العربية القديمة إلى عهد الفارابي . فقد عرّف فيه الموسيقى وتكلم على الصوت ومصادره وعلى الأمم التي كانت رائدة في اكتشاف واستعمال وتطوير الموسيقى منذ فجر البشرية كما أنه تحدث عن أصل أهم الآلات ومخترعيها ، وذكر بأن العرب قد تأثروا بالموسيقى البيزنطية والفارسية ، وربط الموسيقى بالشعر واعتبرهما فنيين من نوع واحد لما فيهما من تألف ووزن وحركات وسكون ، كما أنه اعتبر أن علم الموسيقى هو من أصعب العلوم إطلافاً لأن مادته غير مرئية وغير ملموسة بل هي محسوسة ولا طريقة لدراستها والتعاطي معها إلا بواسطة السمع والتذوق وبطريقة غير مباشرة ، لذا فعلى متعاطي الموسيقى أن يكون على قدر كبير من الرهافة والحساسية والتمثيل والتصور .

وتناول الفارابي في كتبه الصوت بصورة علمية واضحة وصحيحة ، وقال إنه ينتج عن حركة مادة واهتزازها كاهتزازات الحنجرة أو الأجراس أو الهواء ، وعلى هذه الحقيقة العلمية عُمِدَ في صناعة الآلات الموسيقية والهوائية والوترية والإيقاعية .

#### أ - السلم الموسيقي العربي :

بما أن الموسيقى العربية والفارسية والتركية متشابهة في الأصل والتكوين والسلم ، فإن دراسة السلم الموسيقي العربي الحديث كافية لتعطينا فكرة وافية عن سلاسل هذه الشعوب وأسماء درجاتها وأصواتها والمسافات الصوتية الموجودة بينها . فالسلم العربي يتكون من سبعة أصوات تبدأ منخفضة ثم تعلق تدريجاً من الصوت الأول إلى الصوت السابع وما يميز الصوت هو عددذبذباته أي اهتزازاته في الثانية الواحدة . وتكون هذه الاهتزازات في الأصوات المنخفضة أقل منها في لأصوات التي تعلوها أي يرتفع عدد هذه الاهتزازات كلما انتقلنا من الصوت الأول وصراً للصوت السابع . والمسافة الصوتية بين صوتين موسيقيين تقدر بنسبة الصوت العالي منهما أما إذا أكملنا الارتفاع في الأصوات بعد الصوت السابع ، فنصل إلى صوت ثامن يكون جواب الصوت الأول ، وهذا الصوت يكون له نفسها طبيعة الصوت الأول أي نفس طنينه ورنينه ويكون عدد الذبذبات الصادرة عنه ضعف عددها في الصوت الأول . ونحصل إذا بدأنا من الصوت الأول إلى الصوت الثاني على ما يسمى الديوان أو الأوتشاف .

وكان العرب يطلقون على هذه الأصوات أسماء تدل على مركزها ويرمز إليها بواسطة الأحرف الأبجدية . ولكن عندما تعرفوا إلى مرسيقى الفرس اتخذوا الأسماء الفارسية لتسمية أصوات سلمهم كما يلي :

الصوت الأول : (يكاه) ومعناه (يك) أي واحد و (كاه) ومعناه مقام أو نغم فتكون التسمية للمقام الأول .

الصوت الثاني : (دوكاه) و (دو) تعني اثنين و (كاه) تعني مقام كما ذكرنا فيكون إذاً المقام الثاني .

الصوت الثالث : (سيكاه) وكلمة (سي) تعني الثالث و (كاه) تعني أيضاً مقام ومعنى (سيكاه) المقام الثالث .

الصوت الرابع : (جهاركاه) و (جهار)<sup>(\*)</sup> هو اسم العدد أربعة . فيكون معنى (جهاركاه) المقام الرابع .

الصوت الخامس : (بنجكاه) و (بنج)<sup>(\*)</sup> أي خمسة و (كاه) المقام وبهذا تكون لفظة (بنجكاه) تعني المقام الخامس .

الصوت السادس : (ششكاه) و (شش)<sup>(\*)</sup> تعني ستة ، أي المقام السادس .

الصوت السابع : (هفتكاه) و (هفت) هي اسم العدد سبعة ، أي المقام السابع .

إلا أن بعض هذه الأسماء قد غيّرهما العرب ولم يبقوا إلا على أسماء الدوكاه والسيكاه والجهاركاه . وأطلقوا على (الششكاه) اسم (الحسيني) و (الهفتكاه) اسم (الأوج) و (البنجكاه) اسم (النوا) ، و (اليكاه) سُمّي (راست) أما جوابه أي الصوت الثامن فسمي (کردان) . وأبقوا على اسم (اليكاه) ولكن ليس لصوت الراست ، بل أطلقوه على قرار صوت (النوا) . وأصبح بذلك السلم العربي مؤلفاً من الأصوات المذكورة في الديوان التالي :

راست دوكاه سيكه جهاركاه نوا حسيني أوج كردان .

ولا تزال هذه الأسماء هي نفسها في الموسيقى العربية المعاصرة .

ولما كانت الموسيقى العربية والفارسية تبنى على أساس الأجناس المسمّاة (البعد بالأربعة) والذي ستكلّم عليه لاحقاً ، وجد علماء الموسيقى عندهم حاجة لإيجاد أصوات غليظة واستحداث جنس ذي الأربع الغليظ وذلك بإضافة أربعة أصوات تحت صوت اليكاه فقد سمي الصوت الأول يكاه باسم راست . وأطلق اسم ايكاه على الصوت الأكثر انخفاضاً والذي هو قرار النوا فأصبح هذا الجنس الجديد مؤلفاً من الدرجات الآتية يكاه عشيران عراق راست .

---

\* لعل التسمية نفسها في لعبة طاولة الزهر ، انتضى الإشارة فقط .

وهذا هو السبب الذي أدى إلى استبدال اليكاه أي الصوت الأول بكلمة راست واستعماله في مكان قرار درجة النوا حيث أصبح الصوت الأكثر انخفاضاً والذي بدأت به الأصوات المستعملة في الموسيقى الفارسية والعربية . كما أنهم توصلوا إلى اكتشاف جوابات بعض الأصوات التي ورد ذكرها في الديوان الذي ذكرناه وذلك بعد تطوّر آلاتهم بشكل يسمح لها بإخراج هذه الجوابات مثل جواب الدوكاه المسمى محيراً وجواب السيكاك وجواب الجهاركاه وجواب النوا .

أما بالنسبة للمسافات الصوتية الموجودة بين أصوات السلم الموسيقي العربي فهي سبع مسافات صوتية غير متساوية ثلاث منها أبعاد كبيرة تسمى «البعد الطيني» وهو ما يسمى عند الغربيين تون ويقصد بها البعد بين صوتين أحدهما يخرج اهتزاز مطلق الوتر أي عندما تضرب على الوتر بدون أن يكون أي من الأصابع يعفّق عليه، والثاني يعلو الأول ويخرجه الوتر نفسه من مسافة محبوسة وراء الإصبع تساوي  $\frac{1}{4}$  طول الوتر الذي أطلق الصوت الأول ويكون بذلك لصوت الثاني قد سمع من  $\frac{4}{4}$  طول الوتر المتحرك . كما أنه في الآلات العربية والشرقية غير الإيقاعية يمكن إخراج ربع البعد الطيني ونصفه وثلاثة أرباعه .

وبالإضافة إلى الأبعاد الكبيرة الثلاثة يوجد أربع مسافات صوتية أصغر منها بقليل يُعادل كل منها ثلاثة أرباع المسافة الصوتية الكاملة . فيكون عدد أرباع السلم الموسيقي الشرقي  $(4 \times 3) + (3 \times 4) = 12 + 12 = 24$  ربعاً . مع العلم أن أرباع الصوت وثلاثة أرباعه لا توجد في الموسيقى الغربية ولا تستطيع الآلات الغربية إخراجها لاختلاف طريقة صنعها واستعمالها عن الآلات الشرقية . وفيما يلي نورد أصوات السلم الموسيقي الشرقي المسمّى بسلم الراست مع ذكر المسافات الصوتية التي تفصل بين درجاته كافة ، مع مقارنة هذا السلم بالسلم الغربي المستعمل اليوم (دوماجور) والذي ستناوله عند دراستنا الموسيقى الغربية وسلمها .

السلم الشرقي :

١ دوكاه  $\frac{3}{4}$  سيكاك  $\frac{4}{4}$  جهاركاه ١ نوا ١ حسيني  $\frac{2}{4}$  أوج  $\frac{3}{4}$  كردان

السلم الغربي :

دو ١ ري ١ مي  $\frac{1}{4}$  فا ١ صول ١ لا سي ١ دو  $\frac{1}{4}$

فتكون المسافة بين الراست والدوكاه مسافة صوتية كاملة مثل المسافة الموجودة بين دو وري .

وبين الدوكاه والسيكاه ثلاثة أرباع المسافة الصوتية الكاملة أما بين ري ومي فيوجد مسافة كاملة .

وبين السيكاه والجهاركاه يوجد ثلاثة أرباع المسافة الكاملة أما بين مي وفا فيوجد نصف المسافة .

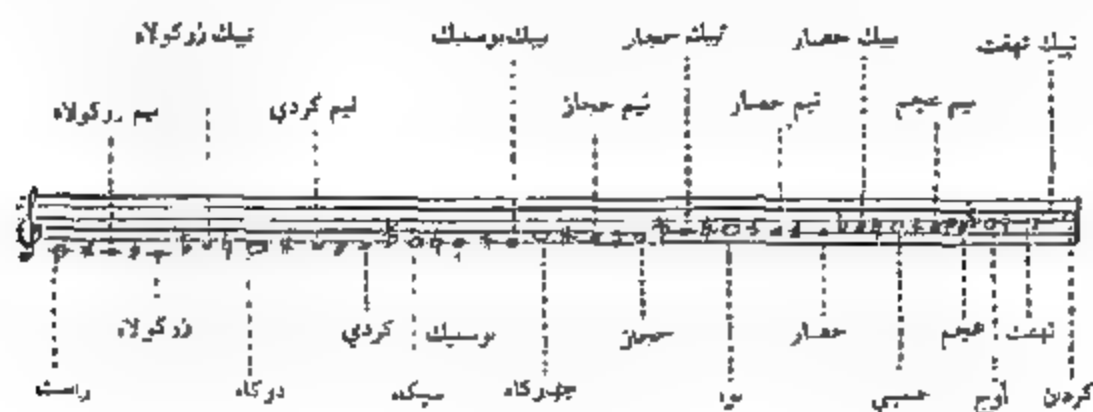
وبين الجهاركاه والنوا مسافة صوتية كاملة مثل المسافة بين صول ولا .

وبين النوا والحسي مسافة صوتية كاملة مثل المسافة بين صول ولا .

وبين الحسني والأوج ثلاثة أرباع المسافة الصوتية الكاملة وبين سي ودو يوجد نصف مسافة .

إلا أن مقام الراست ليس الوحيد في الموسيقى الشرقية كما ترى ، بل يوجد الكثير قاعدة المقامات الشرقية . أما تكوين بقية المقامات فلا يتم بالطريقة نفسها المعتمدة في الموسيقى الغربية والتي تبنى عليها بقية السلالم الكبيرة ، وذلك عائد إلى الاختلاف في موقع السيكاه الشرقية والمي الغربية بمقدار ربع المسافة الكاملة كذلك بين الأوج الشرقية والسّي الغربية بالمقدار نفسه . وهذا ما يجعل عدد علامات التحويل في موسيقانا الشرقية أكثر مما هو عليه في الموسيقى الغربية .

وفيما يلي : تدونه بالنوتة الغربية على المدرج الموسيقي مقسماً إلى أرباع الأصوات مع أسماء هذه الأرباع الأربعة والعشرين التي يشتمل عليها ، وذلك بموجب الطريقة «المعدّلة» المتبعة الآن من اعتبار صوت «الراست» مقابلاً لصوت (دو) الغربي .



هذه هي الأصوات السبعة الأساسية لديوان الراسن الطبعى . قبنىء من صوت الراسن وكنهى إلى صوت الأوج ، مضافاً إليها صوت الكردان الذى هو جواب الراسن ، ثم أنصاف هذه الأصوات ، وعددها سبعة أيضاً قبنىء بالزركولاه وكنهى بالنهف ثم النلاة أرباع ، وعددها خمسة أصوات ، قبنىء بالىك زركولاه ركنهى بالىك نهف .

وتبدأ الأرباع وعددها خمسة أصوات أيضاً بالنىم زركولاه وكنهى بالنىم عجم .

فىكون مجموع هذه لأصوات خمسة وعشرون صوتاً مع الجواب بينها أربعة وعشرون مسافة صوتية كلها أرباع .

وبما أن الآلات الشرقىة الحننفة تخرج عدداً من الأصوات ففوق عدد أصوات السلم الشرقى المؤلف من ديوان واحد وهى قراات رجوابات هذا السلم . نذكر هذه الأصوات بالمقارنة مع ما يعادىها من نونات فى الموسيقى الغربىة . ومعظم الآلات الشرقىة بإمكانها إخراج النلاة دواوين الموسيقى الآنىة والنى تبدأ بصوت الىكاه .

وفىما يلى : جدول بأسماء جمىع الأصوات النى تخرج من آلة العود ابتداءً من مطلق وتر الىكاه<sup>(١)</sup> إلى جواب النوا ، وذلك فى ملى «ديوانىن» باعتبار أصوات الديوان النانى ، هى أجوبة الديوان الأول . وزىادة فى التوسع والإفادة ، أضفا على الديوانىن عشرة أصوات من الديوان النالى .

---

(١) نستملى كلمة «مطلق» لىدلالة على الصرب على الوتر بغير أن يحن بالاصبع

## أصوات الديوان الأول

١	يكاہ	١
٢	قرار نیم حصار	٢
٣	قرار حصار	٣
٤	قرار یک حصار	٤
٥	عشیران	٥
٦	قرار نیم حجم	٦
٧	قرار حجم	٧
٨	عراق	٨
٩	گوشت	٩
١٠	تیک گوشت	١٠
١١	راست	١١
١٢	نیم زرگولہ	١٢
١٣	زرگولہ	١٣
١٤	تیک زرگولہ	١٤
١٥	دوٹا	١٥
١٦	نیم کرد	١٦
١٧	کرد	١٧
١٨	سیکاہ	١٨
١٩	بوسلیک	١٩
٢٠	تیک بوسلیک	٢٠
٢١	جہارکاہ	٢١
٢٢	نیم حجار - عہدہ	٢٢
٢٣	حجار - عہدہ	٢٣
٢٤	تیک حجار	٢٤
	موا - جواب لیکاہ	

## أصوات الديوان الثاني

١	توا	١
٢	نیم حصار	٢
٣	حصار - شوری	٣
٤	تیک حصار	٤
٥	حسینی	٥
٦	نیم حجم	٦
٧	عجم - نیرز	٧
٨	لوج	٨
٩	ہفت	٩
١٠	تیک ہفت	١٠
١١	کردان - مامور	١١
١٢	نیم شاہناز (کاز)	١٢
١٣	شاہناز	١٣
١٤	تیک شاہناز	١٤
١٥	محیر	١٥
١٦	نیم روال	١٦
١٧	روال - سنبہ	١٧
١٨	بزرک	١٨
١٩	حسینی شذر	١٩
٢٠	تیک حسینی شذر	٢٠
٢١	ماموران	٢١
٢٢	جواب نیم حجار	٢٢
٢٣	جواب حجار	٢٣
٢٤	جواب تیک حجار	٢٤
	جواب توا اور رمل نوتی	



فيما يلي : عشرة أصوات من الديوان الثالث :

١	جواب النوا .....	
٢	جواب نيم حصار .....	
٣	جواب حصار - شوري ...	
٤	جواب تيك حصار ..	
٥	جواب حسيني .....	
٦	جواب نيم عجم .....	
٧	جواب عجم - نيرز ...	
٨	جواب أنج .....	
٩	جواب نهفت .....	
١٠	جواب تيك نهفت .....	

١ - الموسيقى العربية في أيام الجاهلية :

الجاهلية هي الفترة الزمنية التي سبقت ظهور الإسلام مع النبي محمد ﷺ . وفي تلك لفترة كانت في كل البلاد العربية فترة انحلال اقتصادي وثقافي وسياسي بحيث غابت عنها كل معالم الحضارة والمدنية . ولم يعلم العرب عن تلك الفترة إلا الشيء القليل . وبعد هجرة العرب من جنوب الجزيرة العربية ، اختلطوا بأهل الحجاز واليمن وعمان والبحرين وبلاد ما بين النهرين والشام ، إذ كان أهل هذه البلدان على درجة عظيمة من الحضارة والتي يعود الفضل لوجودها اختلاطهم باليونان والفرس ، مما جعل العرب الجود يستفيدون من هذه الحضارة .

وفي جنوب الجزيرة العربية ، كانت ملوك سبأ من بني حمير في القرن الرابع قبل

الميلاد يحكمون تلك البلاد وقد ازدهر عندهم الشعر والموسيقى ، كذلك يقرأ عن الملك «تبع بن أليشرح» الملقب «بذي جدن» أي حسن الصوت<sup>(١)</sup> ، لذلك فقد لقب آخر ملوك تبع (علس بن زيد) الذي توفي سنة ٥٢٩ م) بهذا اللقب وقد ذكره الأصفهاني : «ويقال إنه أول من تغنى باليمن من الأمراء»<sup>(٢)</sup> . وورد أيضاً أول ذكر لغناء اليمن لما قبل الإسلام عند المسعودي بعد القرن التاسع ، إذا استند إلى ابن خرداذبة الذي زعم أن أهل اليمن اتخذوا المعازف في غنائهم .

وقد ثبت أن بعض الملاحى التي شاعت في الإسلام عند بدايته أخذت من الجنوب ومنها المعزف والكوس . ولا يزال العرب يعترفون بجمال موسيقى اليمن في الموسيقى العربية ويقربها إلى طبع العرب كما أنهم يعدّون المطربون الحضرميون دائماً من أوائل أساتذة صناعة الموسيقى .

وكانت الحجاز بلاداً من مكانة تجارية هامة وكانت عاصمتها مكة . وفي أبان حكم قريش لمكة صدر سوقها عكاظ وكمبها مركزاً اجتماعياً شعبياً تؤمه كل المناطق المجاورة ، وأصبحت شهرتها تفوق شهرة اليمن القديمة والحضارة الفسائية اللامعة وأصبحت مركز الفنون العربية . وكان أشهر الشعراء يأتون من جميع أنحاء الجزيرة لينشدوا الشعر ولينافس بعضهم بعضاً ، وكانت المعلقات الشهيرة تعلق على أستار الكعبة في مكة التي أصبحت مركز الشعر والفن ، ومن ثم تنلى وتنشد على مسامع الجميع .

واشتهر في ذلك العصر ذكر المغنيات (قبة : قيان)<sup>(٣)</sup> وهي من اللفظة الأثرورية (فنيو) . وكان الموسيقيون الحجازيون يدخلون التصور ويستعملون الآلات الموسيقية المشهورة في تلك الحقبة . كالمزهر والمعزفة والقصة والمزمار والدف وتفاخرت الحجاز بأنها مهد الموسيقى . ويقول صاحب العقد الفريد بهذا الشأن : «وإنما كان أصل الغناء ومعدنه من أمهات القرى في بلاد العرب ظاهراً فاشياً وهي المدينة والطائف وخيبر ووادي القرى . . . وهذه القرى مجامع أسواق العرب»<sup>(٤)</sup> .

وكانت الحيرة مركز الثقافة الآخر . وقد اتخذتها القبائل المازحة من

(١) كوسان دي برسفال Caussin de Perceval من تاريخه (للعرب قبل الإسلام) ١ : ٧٠ - ٧٦ .

(٢) الأغاني ٤ : ٣٧ .

(٣) الأغاني ٨ : ٢ .

(٤) العقد الفريد ٣ : ١٨٦ .

جنوب الجزيرة العربية عاصمة لهم بعد الأنبار عندما استقرت بعد هجرتها إلى الحجر ولبحرين ومنها في حوالي القرن الثالث إلى بلاد ما بين النهرين حيث استقرت في الأرض التي سميت بالعراق العربي . وهذه المدينة (الحيرة) أصبحت في أيام الأسرة الحاكمة الأخيرة (الأسرة الساسانية) من أكثر مدن الشرق ازدهاراً . وقد استفادت من خضوعها للتأثير الفارسي بالجمع بين حضارتها السامية الأصلية والحضارة الفارسية . ويذكر الطبري أن ملك الفرس بهرام جور الذي حكم من سنة ٤٢٠ إلى سنة ٤٣٨ م أنه قد أرسل عندما كان أميراً إلى الحيرة ليتلقى علومه ومنها الموسيقى<sup>(١)</sup> .

وبعد ذلك اهتم بالموسيقين في بلاطه وعظم مرتبهم وحسن حالهم الاقتصادية . كذلك يذكر الطبري عن النعمان الثالث الذي حكم من سنة ٥٨٠ م إلى سنة ٦٠٢ م وهو آخر ملوك الساسانيين في الحيرة ، أن من عيوبه ، اهتمامه وحببه للموسيقى والغناء<sup>(٢)</sup> .

وقد أثرت الحيرة في حضارة الجزيرة العربية تأثيراً كبيراً كونها المركز الأدبي والثقافي الذي ينطلق منه الشعر إلى كل الأقطار العربية فقد حلّ في بلاط الساسانيين النابغة الذبياني وعمرو بن كلثوم وطرفة بن العبد وغيرهم من الشعراء الكبار الذي لقوا كل اهتمام وترحيب وتقدير وقد أكرمهم أصحاب البلاط بما لم يلقه أي شاعر غيرهم ، كذلك لاقت الموسيقى التي تشبه الشعر من حيث لجمال الاهتمام والالتفات . وقد أخذ أهل الحجاز عن أهل الحيرة أجناساً من الغناء كانت أرقى فناً . كما أنهم انتقلوا من استعمال المزهري البطن الجلدي إلى استعمال العود ذي البطن الخشبي . كذلك فإن آتني الصنع والمهنة قد ظهرت في الحيرة ومنها انتقلت إلى البلدان الأخرى .

كما أن العرب في هذه الفترة قد وجدوا في الشام خاصة بعد أن تعاضم نفوذهم في تدمر ودمشق وبصرى . وعندما هزم تراجانوس (٥٣ - ١١٧ م) امبراطور روما الدولة النبطية في (بترا) سنة ١٠٦ م انتقلت الزعامة السياسية والاقتصادية إلى أهل تدمر التي ازدهرت ازدهاراً كبيراً إلى أن قوّضه الرومان سنة ٢٧٢ م . وبعد سقوط تدمر أصبحت البلاد التي كانت خاضعة لنفوذ الأنباط تحت سيطرة الغساسنة الذين أصبحوا يحكمون أقاليم العرب ، كما أنهم حكموا الشام باسم أباطرة البيزنطيين ومن هنا تأثر البيزنطيون فيهم . وربما يعود إلى ذلك القول الذي يزعم بأن حضارة الغساسنة سبقت الحضارة

(٢) المعودي ٣ : ١٥٧ .

(١) الطبري ١ : ١٨٥ .

العربية في الجاهلية . والدليل على رقي حضارة الغساسنة ما تركه النابغة الذبياني وحسان بن ثابت من وصف رائع لبلاطهم . كما أن ملوك الغساسنة قد أكرموا الموسيقيين والمغنيات اللواتي أتبن من الحيرة وبيزنطية . وقد استعمل الموسيقيون في تلك الأيام آلة العود وهي شبيهة جداً بآلة العود المستعملة في أيامنا هذه .

وعن بلاط الملك الغساني (جبله بن الأيهم) الذي حكم من سنة ٦٢٣ م حتى سنة ٨٣٧ م أنه كان فيه عشر مغنيات ، وفي ذلك يقول الشاعر حسان بن ثابت الذي عاش من سنة ٥٦٣ م حتى سنة ٦٨٣ م<sup>(١)</sup> .

«... لقد رأيت عشر قيان . خمس روميات يغنين بلرومية ، بالبرابط» .  
(وخمسة يغنين غناء أهل الحيرة ، أهدهن إليه (إياس بن قبيصة) «وكان يقد إليه (يعني جبله) من يعنيه من العرب من مكة وغيرها» وتلك المغنيات كانت توجد في بلاط الحيرة<sup>(٢)</sup> وفارس<sup>(٣)</sup> وعند العرب . وكانت المغنيات يغنين في الحانات لتسلية الرواد وقد سرّ الأعشى ميمون بن قيس بالحنان اللذيذة<sup>(٤)</sup> لما تحدثه أنغام الجنك الساحرة ، كذلك فإن طرفة<sup>(٥)</sup> ولييد<sup>(٦)</sup> وعبد الحسين بن عسلة<sup>(٧)</sup> قد امتدحوا غناء تلك المغنيات . وقد ذكر أن بعض هذه المغنيات كنّ فارسيات أو يونانيات . وفي الحروب الأولى للإسلام ، اصطحب المكيون معهم على بدر سنة ٦٢٤ م كل الملهي وما يلحق بها من «المغنيات اللاتي كنّ يلعبن على آلات طرب ويغنين عند كل ماء حيث يعرسون وصرن يطلن البستهن بهجاء المسلمين»<sup>(٨)</sup> .

وجاء في كتاب «برون» نساء العرب قبل الإسلام» بأن إنشاد مقطوعة مؤلفة من بيتين أو ثلاثة يطول ساعات . . . وكانت كفاءة المغني تتوقف على نبرة صوته وترجييعه وانتقالاته . والمشاعر التي تجعل الصوت يخرج مستقيماً أو مرتجفاً . كان الكل يغنون جوقاً متحداً ، أو كل يغني صوتاً أحادياً ، حيث أن الهارموني بمفهوما الفني لم تكن معروفة قط . إن الهارموني الوحيدة هي ما كانت تخرجه آلات الفرع الموسيقية كالطبل

(٥) المعلقات .

(٦) التبريزي ٧٣ .

(٧) المفضليات .

(٨) ميرخواند ١١ (١) ص ٢٩١ .

(١) الأغاني ١٤ ، ١٥ .

(٢) المفضليات ٣٠ .

(٣) العرجع نفسه .

(٤) التبريزي ١٤٦ .

والدَّف والقَضيب فضلاً عن زخرفة للحن بوصلات على شكل ترديد أو أدوار ، مما يسمَّى (بالزوائد) .

وفي إطار البحث عن مصدر الغناء ، يزعم بعض مؤرخي العرب أن أول غناء العرب كان (الحداء) وهو غناء القافلة ، الذي بدأ مع «مُضَرِّين معدة»<sup>(١)</sup> ومنه تفرَّع (النصب) المعروف بأنه حذاء محسناً ، وكان حتى نهاية القرن السادس وبداية القرن السابع يسود بلاد الحجاز وهي البلاد التي لم تكن على قدر من التقدم كالحيرة وغان ثم أدخل الشاعر المغني «انضر بن الحارث» توفي سنة ٦٢٤ م . عدة بدع منها الغناء الذي حلَّ محلَّ النصب .

وكانت الموسيقى في أيام الجاهلية ، كما عليه اليوم ، ملازمة للحياة العامة والخاصة . وفي الدين فقد غنى العرب عندما كانوا يحضرون الخندق حول المدينة عندما يهتددهم المكيون<sup>(٢)</sup> .

وكما رنم بنو إسرائيل (بنشيد البئر) كذلك فعل العرب في القرن الخامس<sup>(٣)</sup> . كذلك قد خاص العرب حروبهم على أنغام الموسيقى في الجاهلية<sup>(٤)</sup> . كما أنهم قد سجّلوا انتصارهم على الرومان بالأغاني<sup>(٥)</sup> .

وقد استعملوا الموسيقى في شتى مراحل حياتهم وإن كانت بدائية على غير ما هي عليه اليوم .

أما بالنسبة لأسماء الموسيقيين لجاهليين ، فالبرغم من كثرة عددهم ، لم يصلنا منها إلا القليل . وكان معظم هؤلاء المغنين من الشعراء . ومنهم عدي بن ربيعة شاعر بني تغلب المشهور والذي توفي سنة ٤٩٥ م ، فيقال إنه ما لقّب بالمههّل إلا لحسن صوته<sup>(٦)</sup> . وعلقمة بن عبدة الشاعر الذي عاش في القرن السادس والذي يروي عنه الفارابي أنه لم يؤذن له بالدخول على الملك العسائي الحارث بن أبي شمر إلا بعد أن لحن شعره وغناه له<sup>(٧)</sup> والأعشى لم يترك منطقة في بلاد العرب إلا ووصلها وصنجه في

(٥) الحماسة ٢٥٤ .

(١) المسعودي ٨ : ٩٢ .

(٦) سورومون التاريخ العام ج ٦ : ص ٣٨ .

(٢) ابن سعد ج ٢ ت ١ ص ٥٠ .

(٧) كوسان دي برسمال تاريخ العرب ج ٢ ص ٢٨٠ .

(٣) سفر العدد ٢١ ، ١٧ .

(٨) كوسكاوتن (كتاب الأغاني) ص ٢٠٠ .

(٤) ميبه ٧١ : ٦١٢ .

يده منشداً قصائده الرائعة وظن بسبب ذلك أنه سمي «صنّاجة العرب» .

والتضرّ بن الحرث الذي توفي سنة ٦٢٤ م . أحد الشعراء المغنين في الجاهلية ويقال إنه نافس الرسول ﷺ باستمالة الجماهير إليه ، أولهما (بالغناء والأخبار) والثاني (بالوحي والتزليل) وفضلاً عن هؤلاء الشعراء هناك الموسيقي مالث بن جبير الذي كان ممن وفد من بني طيء على النبي ﷺ سنة ٦٣٠ م<sup>(١)</sup> وقد ذكر التاريخ أيضاً أسماء كثيرة من المغنيات منهن «جرادنا عاده» و«مقاد وثماد»<sup>(٢)</sup> و«هزيلة» و«عفيرة»<sup>(٣)</sup> . كذلك أم الشاعر الشهير حاتم الطائي كانت مغنية و«الخنساء» قد أنشدت مرثيتها على أنعام الموسيقي ، وهند «بنت عتبة» و«بنت عقرز» قد مارست الغناء مهنته في بيت من بيوت اللهر الذي التقى فيه «الحارث بن ظالم» بخصمه «خالد بن الجعفر»<sup>(٤)</sup> .

## ٢ - الموسيقى العربية في الإسلام :

عندما نجحت في سنة ٦٣٢ م . رسالة النبي محمد ﷺ وانتشر الإسلام إلى أبعد من البحرين . أصبح الحجاز مركز الجزيرة العربية لوجود المدن المكرمة فيه ، وأصبحت شهرته تكبر وحضارته تعظم لتضاهي ولتفوق شهرة اليمن والعراق والغساسنة . وقد أصبح الحجاز بمدة قرن من الزمن يشغل حياة الأمم من حدود الصين حتى سواحل مراكش . وبعد قيام الإسلام . طرح السؤال الأكثر أهمية بالنسبة لشعر والموسيقى ألا وهو ما موقف الإسلام منهما . وهل سماع الموسيقى حلال أم حرام ، مع العلم أنه لا يوجد تحريم واضح للموسيقى في القرآن الكريم . وانقسم الباحثون في أمر تحريم الموسيقى إلى قسمين . الأول يردّه إلى النبي ﷺ مباشرة والثاني يردّه إلى أئمة الكلام والبلاغة في العصر العباسي بسبب مسخطهم الناتج عن ميل الشعب إلى الموسيقى أكثر من أي شيء آخر .

إن الذين يكرهون الموسيقى لم يجدوا برهاناً واضحاً في القرآن الكريم يحرمها . لذلك لجأوا إلى الحديث الشريف . فمن الأحاديث التي روتها عائشة عن الرسول يخبر : «قال رسول الله إن الله تعالى حرّم القيثّة وبيعها وثمرتها وتعليمها» ويقول الغزالي عن هذا

(١) الأغاني ١٦ : ٤٨ ، ٢١ : ١٩١ .

(٢) الأغاني ١٠ : ٤٨ المسعودي ج ٣ ص ٢٩٦ ابن بدرون ص ٥٣ .

(٣) المسعودي ج ٣ ص ٢٩ . ابن بدرون ٦٥ .

(٤) الأغاني ١٠ : ١٨ .

الحديث إن المقصود به مغنيات الخمارات<sup>(١)</sup> . وفي حديث آخر روه (جابر بن عبد الله عن الرسول قال: «كان إبليس أول من ناح وأول من تغنى» وفي حديث آخر رواه (أبو إمامة) وهو: «ما رفع أحد صوته بغناء إلا بعث الله له شياطين على منكبيه يضربان بأعقابهما على صدره حتى يمسك»<sup>(٢)</sup> وقد روي عن النبي ﷺ أنه قال: «الغناء ينبت في القلب التفاف كما ينبت الماء ابقبل»<sup>(٣)</sup> بينما قال غيرهم إن هذا الحديث لابن المسمود»<sup>(٤)</sup> .

وفي «صحيح الترمذي» ت ٨٩٢ م، أن الرسول لعن الغناء والمغنين<sup>(٥)</sup> هذا الحديث يعد ضعيفاً مشكوك الرواية<sup>(٦)</sup> . وفي حديث آخر أن اتخاذ القينات والمعازف إنما يعني ارتقاب «ريح حمراء» ، أو خسف ومسح<sup>(٧)</sup> إذ إن من شأنها أن تدعو الناس إلى عبادة الشيطان<sup>(٨)</sup> .

وجاء انفهاء بأحكام معززة إلى صحابة الرسول وغيرهم من أئمة المسلمين مؤيدين تحريمهم الغناء فقل إنّه مرّ على (عبدالله بن عمر) قوم مُحرمون وفيهم رجل يتغنى فقال له: «ألا لا أسمع الله لكم، ألا لا أسمع الله لكم». وعنه أيضاً: «إنه كان في طريق فسمع زمارة راع فوضع إصبعيه في أذنيه ثم عدل عن الطريق. . وقال: هكذا رأيت رسول الله ﷺ صانع»<sup>(٩)</sup> . وإنهم عدوا الغناء إلماً كالكنب ، وبهذا قال عثمان : «ما تغنيت ولا تمنيت»<sup>(١٠)</sup> . ويستشهد بعض الذين يحرمون الموسيقى بزجر الرسول - (شيرين) معنية حسان بن ثابت التي منعتها عن الغناء وكذلك (بعمربن الخطاب)

(١) لعزالي ، إحياء علوم الدين ، ٤ مجلدات ، ط بولاق ، ص ٢٤٤ - ٢٤٥ .

(٢) الغزالي المرجع نفسه ج ٢ - ص ٢٤٦ .

(٣) مشكاة المصابيح ج ٢ ص ٤٢٥ .

(٤) الغزالي المرجع السالف ج ٢ ص ٢٤٨ .

(٥) الترمذي ج ١ ص ٢٤١ .

(٦) لأمس ج ٣ ص ٢٣٣ بيروت .

(٧) الترمذي ج ٢ ص ٣٣ .

(٨) لين : ألف ليلة العربية ج ١ ص ٢٠٠ وعنه فلرم ، الموسيقى العربية ص ٦٩ .

(٩) الغزالي المرجع نفسه ٢٤٨ . ابن خلكان ٢ : ٥٢٦ .

(١٠) لسان العرب مادة «غناء» .

وجلسه الصحابة الذين تعودوا سماع الموسيقى . و (بعلي بن أبي طالب) الذي عاب على (معاوية) اقتناء المغنيات ومنع ابنه (الحسن) من النظر إلى المرأة الحبشية التي احترفت الغناء<sup>(١)</sup> .

عنى أن الأسانيد التي تبيح (السماع) لا تقل قوة عن صدها وإن لم تكن بكثرتها .  
فهناك سندان معروفان إلى النبي ﷺ وهما له قوله : « ما بعث الله نبياً إلا حسن الصوت » ، وقوله : « الله أشد إذناً للرجل الحسن الصوت بالقرآن من صاحب القينة القينة »<sup>(٢)</sup> . وعن (أنس بن مالك ت ٧٨٥ م) ، أن النبي ﷺ كان يُحَدِّثُ له في السفر ، وأن (أنجشة) كان يحدو بالنساء ، والبراء بن مالك (أخ أنس) كان يحدو بالرجال<sup>(٣)</sup> .

الحِداء وراء الجمال لم يزل من عادة العرب زمان رسول الله وزمان الصحابة الكرام وهو لم يكن إلا . . . أشعاراً تؤدي بأصوات (طيبة) و (ألحان) موزونة<sup>(٤)</sup> .

أما عن المغنيات اللاتي حرمن حديث أوردناه آنفاً فالظاهر أن لدينا ما لا يحصى مما يؤيد خلاف منطوقه بل ويؤكد أن النبي ﷺ سمح بهن . فأولاً ، هنالك الحديث المعروف سماطين وجارية له يقال لها (شيرين) تختلف بين السماطين وهي تغنيهم فلم يأمرهم ولم ينههم<sup>(٥)</sup> .

وتم حديثان عن عائشة بهذا الخصوص يلفتان النظر ، أولهما : أن أبا بكر دخل على عائشة وعندها جاريستان في أيام (منى) ، تدفقان وتضربان والنبي ﷺ متغش بثوبه ، فانتهزهما أبو بكر فكشف النبي ﷺ عن وجهه وقال : « دعهما يا أبا بكر فإنهما أيام عيد »<sup>(٦)</sup> . أما الحديث الثاني فهو :

« قالت عائشة : دخل عليَّ رسول الله ﷺ وعندي جاريستان تغنيان بغناء (بعث) فاضطجع على الفراش وحول وجهه ، فدخل أبو بكر (رضي الله عنه) فانتهرني وقال :

(١) كشف المحجوب ص ٤١١ .

(٢) الغزالي المرجع السالف ج ٣ ص ٢٠٩ .

(٣) المرجع نفسه ص ٢١٧ .

(٤) المرجع نفسه ص ٢١٧ .

(٥) أسد الغابة ج ٥ ص ٤٩٦ .

(٦) الغزالي المرجع السالف ٢٢٤ - ٢٢٥ .



مزمار الشيطان عند رسول الله ﷺ ، فأقبل عليه رسول الله ﷺ وقال : دعهما<sup>(١)</sup> .

ثم رواية أخرى لعائشة تروي كما يأتي :

قالت عائشة : كنت جارية لي تغني في بيتي فاستأذن عمر بن الخطاب فما سمعت الجارية خطأ حتى هربت لا تلوي ، ودخل عمر فضحكك رسول الله فقال عمر : يا رسول الله ما الذي أضحكك؟ فأجبه رسول الله كانت جارية تغني هنا فسمعت خطأك فهربت ، قال (عمر) : لن أرحل حتى أسمع ما سمع رسول الله ، فنادى الرسول الجارية فأقبلت وأنشأت تغني والرسول يسمعها<sup>(٢)</sup> .

وتم مناسبة أخرى وهي : لما دخل رسول الله ﷺ بيت (بنت الربيع بنت معوذ) وعندها جوار يغنين فسمع إحداهن تقول :

«وفينا نبي يعلم ما في غد»

على وجه الغناء فقال ﷺ دعي هذا وقولي ما كنت تقولين أي غني<sup>(٣)</sup>

كذلك نقرأ عن الساء اللاتي استقبلن محمداً ﷺ ومن على السطوح ، بالدف والالحن<sup>(٤)</sup> .

وأخيراً هنالك حكاية عائشة التي زفت لأحد رجال الأنصار عروسه قال لها محمد ﷺ عند عودتها : «أهديتم الفتاة إلى بعلها؟ قالت نعم ، قال فبعثتم معها من يعني؟ قالت لا ، قال أو ما علمت أن الأنصار قوم يعجبهم (غناء) الغزل؟»<sup>(٥)</sup> .

وبين الفقهاء من يتصور أن رجر الشعراء والشعر في القرآن العظيم إنما هو موجه للموسيقى أبصاً على حدّ سواء ، كذلك بينهم من يرى أن الشعر حلال وما دام الغناء مصدره الشعر فهو أيضاً حلال . يقول صاحب كتاب العقد الفريد . «اختلف الناس في الغناء ، فأجازه عامة أهل الحجاز ، وكرهه عامة أهل العراق . فمن حجة من أجازه أن

(١) الغزالي المرجع نفسه ص ٢٦٦ .

(٢) كشف المحجوب ص ٤٠١ .

(٣) الغزالي المرجع السالف ص ٧٤٣ .

(٤) الغزالي المرجع السالف ص ٢٢٤ .

(٥) العقد الفريد ج ٣ ص ٩٧٨ .

أصله الشعر الذي أمر النبي ﷺ به وحضَّ عليه فندب أصحابه إليه وتجنَّد به على المشركين<sup>(١)</sup> .

وقالت عائشة : «علموا أولادكم الشعر ، تعذب ألسنتهم»<sup>(٢)</sup> .

وروي أن محمداً ﷺ أردف يوماً (الشريد) ، فاستنشدته من شعر (أمية) ، فأنشده مائة قفية وهو يقول (هيه) استحصاناً لها . فلما أعيأهم القدح في الشعر والقول فيه ، قالوا الشعر حسن ولا نرى إلا أن يؤخذ بلحن حسن<sup>(٣)</sup> .

وفي مناسبة أخرى مرَّ النبي ﷺ بجارية في ظل فارغ وهي تغني :  
هل عليّ - ويحككم - إن لهوئ - من حرج ؟  
فقال ﷺ : لا حرج إن شاء الله<sup>(٤)</sup> .

ولشهادة الدينوري ت ٨٩٥ م أهمية عظيمة ، الذي قيل إنه قال : «رأيت محمداً ﷺ في النوم فقلت يا رسول الله هل تكرر من هذا السماع شيئاً ؟ فقال : ما أنكر من شيئاً ، لكن قلَّ لهم يفتتحون قبله بالقرآن ، ويختمون بعدها بالقرآن»<sup>(٥)</sup> (يقصد : قل للذين احترفوا الغناء والطرب)

وثم رواية واحدة من حكايات الأغاني العظيم القرن العاشر ، يظهر منها أنه ليس ثمة تحريم واضح للموسيقى في فجر الإسلام ، فقد سمعت قريش «إن الأعشى وفد إلى النبي ﷺ . . غرصدوه في طريقه وقالوا هذا صناعة العرب ما مدح أحداً قط إلا رفع في قدره فلم ورد عليهم قالوا إني أين أردت يا أبا بصير ، قال أردتُ صاحبكم هذا لأسلم ، قالوا إنه ينهاك عن خلل ويحرمها عليك وكلها يك رفق ولك موافق ، قال وما هن ، فقال (أبو سفيان بن حرب) : الزنا . قال : لقد تركني الزنا وما تركته ، ثم قال القمار فقال لعليّ إن لقيته أن أصيب منه عوضاً عن القمار ثم ماذا؟ قالوا الربا ، قال ما

(١) العقد الفريد المرجع نفسه .

(٢) العقد الفريد المرجع نفسه .

(٣) لعقد الفريد المرجع نفسه من لواضح أن الشعر كان يبقى أشداً

(٤) المرجع نفسه .

(٥) الفغزالي الموجع السلف ٢٠٦ .

دنت وما أدنت، ثم ماذا؟ قالوا الخمر، قال: قال آو، ارجع إلي صباية قد بقيت لي في المهراس فأشربها...، فلو كانت الموسيقى من الأشياء المحرمة لذكرت. ولا شك للأعشى من جملة ما ينهى عنه الإسلام، من حيث أن الأعشى كان معروفاً بتعلقه بهذا الفن<sup>(١)</sup>.

وترد الأحاديث آخذاً بعضها بحُجْز بعض عن تسامح النبي ﷺ في أمر موسيقى السماع<sup>(٢)</sup>. قال: «أظهروا النكاح ولو بضرب الغربال»<sup>(٣)</sup>. وقد أحيا حفلة زواجه من (خديجة) بالغناء. كذلك كان الأمر عند زواج ابنته فاطمة<sup>(٤)</sup>. وثم رواية مشهورة تؤيد وجود كثير من الموسيقيين من بين صحابته وأنصاره<sup>(٥)</sup>.

من كل هذه الأحاديث أو الأسانيد اجتهد الإسلام في استئنان مذهب في سماع الموسيقى. إن أئمة المذاهب الشرعية الأربعة العظام. الحنفي والمالكي والشافعي والحنبلي أفتوا بعدم شرعيتها صراحة، مع وجود مئات من الرسائل التي كتبها الفقهاء والعلماء لإثبات عكس ذلك.

قيل عن أبي حنيفة (٦٩٩ - ٧٦٧) «أنه كان يكره الغناء، وعذ سماعها حراماً»<sup>(٦)</sup> وإن يدت إباحته آلات الطرب<sup>(٧)</sup>، كذلك مالك بن أنس (٧١٥ - ٧٩٥) فإنه نهى عن الغناء. ولقد قال: «إذا اشترى (أحد) جارية فوجدتها مغنية، كان له ردّها»<sup>(٨)</sup>. وقال الإمام الشافعي (٧٦٧ م - ٨٢٠ م) «إن الغناء هو مكروه يشبه الباطل، ومن استكثر منه فهو سفیه وترد عليه شهادته». أما أحمد بن حنبل (٧٨٠ - ٨٥٥): فقد كره السماع<sup>(٩)</sup>.

(١) الأغاني ٨: ٨٥ - ٨٦.

(٢) هناك فقرات على جانب من الأهمية بخصوص محمد في الموسيقى فاستخرجها من ابن حجر ج ٢

ص ٢٠، وابن سعد (الطبقات) ج ٤ ص ١٢٠

(٣) الغزالي المرجع السالف ص ٧٤٣. لسان العرب انظر مادة (غربال).

(٤) أوباء جلبي (الرجلات) ج ٢ ص ٢٢٦.

(٥) المرجع نفسه.

(٦) الغزالي ص ٢٠٢.

(٧) الهداية: ج ٣ ص ٥٥٨.

(٨) الغزالي: ص ٢٠٦.

(٩) الغزالي: ص ٢٠٦.

(١٠) الغزالي: ص ٢٠٤.

وهكذا نجد مؤسسي المذاهب الكبرى الأربعة يقفون صفاً واحداً ضد الموسيقى وإن كانت آراؤهم تختلف بعضها عن بعض اختلافاً يَبِيناً . فمع تحريم الشافعي الذي مرَّ بنا ذكره ، فالظاهر أن تحريم الغناء لم يكن من مذهبه أصلاً لأنه يراه شيئاً مشروعاً بذاته ، وبذلك قال هذا الإمام : «ألا أعلم أحداً من علماء الحجاز كره الصاع إلا ما كان منه في الأوصاف (الغزل) ، فأما الحداء وذكر الأطلال والمرايح»<sup>(١)</sup> . وتحسين الصوت بألحان الأشعار قمباح»<sup>(٢)</sup> . لذلك نجد مدرسته غناء الحداء وما يشابهه مباحاً ، لكنها تنهي عن كل أجناس الغناء الأخرى التي لا ترافقها الآلات الموسيقية . وهذه الآلات نفسها محرمة إن كانت تميل إلى إثارة أحاسيس آثمة ، ومن هذه الآلات المحرمة العود والصنج والمزمار العراقي والبربط والرياب وغير ذلك . فهي مما يستخدمه الموسيقيون المحترفون ، ولما كان استعمالها لغرض ابتغاء اللذة المحرمة ، فهي حرام»<sup>(٣)</sup> يقول الغزالي بتحريم هذه الآلات «ما دامت شعار أهل الشرب والمخثئين»<sup>(٤)</sup> . أما الطبل والشاهين والقصيب والغربال (الدف) فهي حلال لأن الحجاج يستخدمونها»<sup>(٥)</sup> .

ونظراً لما يستخلص من أقوال مدرسة الشافعي بصورة عامة ، فإن كسر أي آلة من آلات الطرب المحرمة وإتلافها جائز (في أحوال معينة) وليس على الكاسر أو المتلف أي قصاص أو حرج . إن المسألة الفقهية كما يبدو هي : هل إن هذه الآلات هي (مال متقوم) أم لا ؟ إن كانت محرمة فالمسلم لا يجوز له حرزها ، لذلك لا يصح أن تكون مآلاً ، وللمسلم أن يتلفها وهذا ما يراه أصحاب المذهب الشافعي .

ولكن المذهب الحنفي يرى أن هذه الآلات مال متقوم ، ولذلك ففيها فائدة مشروعة»<sup>(٦)</sup> . أما عن استعمالها بغايات يحرمها الشرع فهذا لا يغير شيئاً من قيمتها

(١) هذا يشير إلى (نصيب) . القصيدة التي إذا استعملت بنفسها تسمى القطعة .

(٢) الغزالي : ٢٤٢ - ٢٤٣ .

(٣) الغزالي : ص ٢١٤ .

(٤) الغزالي المرجع نفسه ٢١٤ و ٢٣٧ و ٢٤٣ .

(٥) حرم الطبل المسمى (بالكومة) لأن المخثئين كانوا يضربون عليه .

(٦) التتوي ص ٢٠٠ .

(٧) لعقد الفريد ج ٣ ص ١٨١ . والحكاية هي أنه كان لأبي حنيفة جار من الكيلين مغرم بالشراب

وكان أبو حنيفة يحيي الليل بالقيام ويحبه جاره الكيال بالشراب ويعني على شرايه : =

باعتبارها مالاً . وبناء عليه ، فمن ألتلف دقاً أو طبلاً أو مزماراً أو بربطاً يعود لمسلم يكن ضامناً ، ما دام بيع هذه الحاجات جائزاً ويقول فريق بأن الخلاف بين المذهبين ينحصر في اتخاذ هذه الملاهي لأغراض الطرب فقط<sup>(١)</sup> .

هنالك أنواع من السرقة يعاقب مقترفها بقطع اليد ، لكن المذهب الشافعي يقول : «إن يد السارق لا تقطع - على قول اثنين من الصحابة - لسرقة دف أو طبل أو مزمار ، فهما لا يريان هذه الأشياء من قبيل المال المتقوم» .

كما أن الرسول ﷺ كان يدرك قيمة الصوت الجميل لأنه خصّ أبا مهندرة بكل عطف لجمال صوته . وشبهه قراءة أبي موسى الأشعري «بمزمار من مزامير داود»<sup>(٢)</sup> .

كما أن الرسول ﷺ قد أمر بالأذان في الستين الأولى للهجرة . وكان (بلال الحبشي) أول مؤذن للإسلام<sup>(٣)</sup> . هناك فرق بين العناء والتجويد ، فالغناء يقوم على قواعد مختلفة بعكس التجويد . مع العلم أن مدرسة المذهب المالكي قد حرمت تجويد القرآن أما المدرسة الشافعية فقد حلّته . والأذان هو حلال عند كل المذاهب ما عدا الحنابلة .

كذلك بقيت في الجزيرة العربية بعد الإسلام عادات وثنية لم يقدر الإسلام على استئصالها كالنداء الوثني القديم في أثناء الحج المسمى بالتهليل أو التلية والذي سمح بمرافقة الطبل خلاله ، فأصبحت الموسيقى أثناء لحج ضرورة

أضاعوني رأي فتى أضاعوا ليوم كريمة وسداد ثمر

فأخذه العسس ليلة ، فوقع في الحبس وثقد أبو حنيفة صوته واستوحش له ، فقال لأهله ما فعل جارنا الكيال ؟ قالوا أخذه العسس فهو في الحبس فلما أصبح أبو حنيفة وضع انطربوش على رأسه وخرج حتى أتى باب عيسى بن موسى ، فاستأذن عليه فأسرع في أذنه ركان أبو حنيفة قليلاً ما يأتي الملوك . فأقبل عليه عيسى بوجهه وقال أمر ما جاء بك أب حنيفة قال نعم أصلح الله الأمير جار لي من الكياليين أخذه عسس الأمير ليلة كذا فوقع في حبسك . فأمر عيسى بإطلاق كل من أخذ في تلك الليلة إكراماً لأبي حنيفة ، فأقبل الكيال على أبي حنيفة متشكراً له . فلما رآه أبو حنيفة قال له «أضعناك يا فتى» يعرض له بقصيدته ، قال لا والله لكك بررب وحفظت (المعرب)

(١) الهداية ج ٣ ص ٥٨ - ٥٩ .

(٢) العقد الفريد ج ٣ ص ١٧٦

(٣) البخاري ج ١ ص ٢٠٩ .

وفي الدعوة للحرب والهجوم على الكفار كان غناء الحرب ضرورة لأنه يشجع ويبعث الهمة والنشاط للقتال وكانت أناشيد الحرب كذلك حلاًلاً . كذلك حطمت النياحة . ووجدت موسيقى الأعياد والمجالس لها دوراً في الولائم والاحتفالات العامة ولا تزال إلى يومنا هذا تقدم في الأعراس والولادة والختانة وفي مناسبات الأعياد ، كعيد الفطر والأضحى وذكرى عاشوراء .

ومذكر بعض المغنين في عهد الإسلام . فأشهرهم كان بلال الحبشي الذي توفي سنة ٦٤١ وقد طلب منه النبي ﷺ أن يغني له الغزل ، ثم كان أول مؤذن في الإسلام . وتوفي بلال في دمشق ودفن فيها ولا يزال قبره ظاهراً إلى اليوم . وشيرين وهي جارية مغنية لحسان بن ثابت الأنصاري شاعر الرسول ﷺ ومادحه . كذلك (سارة) فينة عمر بن هشام بن عبد المطلب . و (قرينة و (قريبة) اللتان كانتا مختصتين بعبد الله (بن هلال) بن خطل الأردمي . كذلك ذكر اسم ثلاث مغنين غنوا أمام النبي أولهم عمر بن أمية دميروي الذي يقال إنه ضرب على الدائرة في زواج علي بن أبي طالب من فاطمة<sup>(١)</sup> وكان من الصحابة وثانيهم حمزة بن عتيق وقد غنى مع بلال في حضرة الرسول وقيل إنه غنى أيضاً في زواج علي وفاطمة ودفن بعد موته في الطائف<sup>(٢)</sup> . وثالثهم المغني الهندي (بابا سونديك) الذي رافق النبي في حملاته العسكرية حيث كان ضارباً على الكوس وقد دفن بعد موته في الموصل<sup>(٣)</sup> .

٢ - الموسيقى العربية في صدر الإسلام (عهد الخلفاء الراشدين)  
من سنة ٦٣٢ حتى سنة ٦٦١ م :

بعد أن توفي رسول الله ﷺ انتقلت خلافة المسلمين إلى أربعة خلفاء هم : أبو بكر الصديق - عمر بن الخطاب - عثمان بن عفان وعلي بن أبي طالب . وعلى الرغم من الخلاف والتناوب والانتقام الذي حصل في الجزيرة العربية بعد موت النبي بسبب التنازع على الخلافة ، فقد توحدت الصفوف العربية بداعي الجهاد وحرب الكفار ، وافتتحت بلاد ما بين النهر وبابل والشام ومصر ما بين سنة ٦٣٢ وسنة ٦٤٣ ميلادية .

(١) أوليه ج ١ (٢) ص ٢٢٦ ، ٢٣٤ .

(٢) أوليه ج ١ (٢) ١١٣ ، ٢٢٦ ، ٢٢٣ ، ٢٣٤ .

(٣) المصدر نفسه ج ١ (٢) ٢٢٦ .

وبهذا حصل تطور ثقافي وحضاري هائل وصرف العرب حضارات جديدة استفادوا منها في مدينة الإسلام المقبلة . وفي أيام الخلفاء الراشدين كان المسلمون متمسكين بالشريعة الإسلامية التي وصفها الرسول ﷺ حسيماً فسرّها وأهل الصحابة . وطبقت الشريعة حرفياً وبشكل دقيق إذ حرّم كل ما يبعد المسلمين عن الأعيان والتفوى وخاصة لموسيقى . وتركوا كل ما لا ينفع الدين ولا يتوافق مع أحكام القرآن الكريم فقتضى على الغناء بالحریم . وفي عهد الخليفين الأولين ، كان الاهتمام مصباً على نشر الدين وتركيز دعائم الإسلام ، فلم يوليا الموسيقى أي اهتمام ، وعاشا عيشة تقشف وزهد بعيدة عن كل ما في الدنيا من مظاهر الترف والتبذير ومقتنوا كل الدنيويات التي تلهي الإنسان عن إيمانه بالله وبالمبادئ التي علمها الرسول ﷺ في كتاب الله .

وفي أيام أبي بكر الصديق الخليفة الأول للمسلمين (٦٣٢ - ٦٣٤ م) لم تعد القينات تجسرن على ممارسة صناعاتهن خاصة في الحانات . وقد ذكر الطبري أن (المهاجري ابن أبي أمية) قطع يدي قيتين هما (ثبجة) الحضرمية و (هند بنت يامين) ونزع ثيبيهما كيلا تعودا إلى الغناء . مع العلم أن البعض يرجع السبب ليس إلى كونهما من القيان بل لأنهما غتتا على أنغام المزمار أغانٍ تشتم المسلمين . ومع ذلك فإن عدداً كبيراً من أبناء القوم ، كانوا لا يزالون يتصرفون إلى اللهو بسبب حبهم للغناء . وهناك رواية مفادها أن الخليفة الثاني عمر بن الخطاب سمع يوماً جوار يضربون بالدف ويغنيان فجعل يضرب رؤوسهن بالدرّة . ورواية أخرى وردت في لعقد الفريد عن عمر مفادها أنه سأل أحدهم أن يخفي وعقب سؤاله بقوله : «ما عفا الله لك عنه من عنائك» . وقيل إن عمراً أثناء تطوافه ليلاً في المدينة وجد قوماً على شراب ، وعند الصباح أرسل إليهم قائلاً : يا فلان كنت وأصحابك على شراب وغناء . قال . وما علمك يا أمير المؤمنين ؟ قال . شيء شهدته ، قال : أو لم ينهك الله عن التجسس ؟ فتجاوز عنه<sup>(١)</sup> .

ولما خلف عثمان بن عفان عمر بن الخطاب حصل تعبير كبير في حياة العرب السياسية والاجتماعية . فقد كان عثمان مغرمًا بالترف وبفضل المسلمين المتدققين إلى الحجاز من مختلف أنحاء البلاد ، أصاب الحجاز الكثير من الغنى والترف ما بيث أن ازداد بعد سقوط بلاد فارس وبيزنطية في يد العرب فشيّدوا القصور وجلسوا العبيد والخدم والحشم وأصبحت المدن العربية حتى مدن الحجاز المقدسة على مستوى كبير

(١) لانس ج ٣ ص ٢٧٥ .

من العيش الرغيد والغنى والحياة الرفهية ودخل الموسيقيون أول قصور الأمراء والأغنياء وكثر الغناء والعزف .

ولما تولى علي بن أبي طالب الخلافة من سنة ٦٥٦ م إلى سنة ٦٦١ م وكونه شاعراً ، فقد كان أول الخلفاء الذي رعى الفنون والأدب وسمح بدراسة العلوم والشعر والموسيقى ، فاطمأنت الموسيقى على مستقبلها وبدأت تتقدم إلى أن استقرت في العهد الأموي مع سائر الفنون في بلاط الخليفة .

إن حالة الموسيقى والموسيقيين في أيام الخلفاء الراشدين قد كشفت بعض مراحلها وتطوراتها وذلك بفضل ما وصل إلينا من آثار المؤرخين . فبعد أن كانت حياة العرب في النصف الأول من القرن الهجري مقتصرة على الاهتمام بنشر الدين وبالفتوحات الإسلامية . استطاع العرب ربط طرفي الحياة العربية الاجتماعية البدوية والحضرية من سكان الصحراء إلى سكان الحيرة واليمن وآل غسان . وبعد ذلك عرفوا الحضارات الجديدة بعد فتوحاتهم خارج البلاد العربية أي في بابل وبلاد ما بين النهرين وبلاد فارس ومصر وغيرها وأسهم هذا اتصالهم بالمدنات الأكثر تقدماً وحضارة في جعل الحجاز على قدر كبير من الازدهار بحيث اختلطت فيها الشعوب والحضارات .

وكون الموسيقى صناعة مثل كل الصناعات وحيث أنها منتشرة بين كل الشعوب التي تعرف إليها العرب ؛ أصبح تعاطي الغناء أمراً شائعاً جداً كما في الحيرة وبلاد فارس وبيزنطية . وقد أجمعت المصادر والآراء على أن (طوسي) المخنث كان أول مغني محترف في الإسلام . ومع أن اعتناء كان من الصفات المعيبة لارتباطه عادة بالمغنيات في الحانات وبالمخنثين . إلا أن اهتمام الطبقات العليا به أعطاه القليل من القدر ليصبح شيئاً فشيئاً صناعة غير مشينة قابلة للتطور والتجديد بدون خجل أو إخراج . وكان الموسيقيون في بدىء الأمر إناثاً وذكرراً من الطبقة العامة وكانوا يلقبون موالى . ولم يكن كبار العرب يهتمون بالموسيقى لأنها حرفة كباقي الصناعات . وكان في اعتقادهم أن لا صناعة لهم إلا الحرب . وأول موسيقي في الإسلام كما قلنا هو (طويس) تصغير طاووس واسمه أبو عبد المنعم عيسى بن عبدالله الذائب (٦٣٧ - ٧١٠ م)<sup>(١)</sup> وقد تأثر في بداية حياته بموسيقى الفرس .

(١) مريثاغ الأمثال العربية ١٣ : ١٥٨ . وابن خلدون ١ : ٤٣٨ . وفيه عرف المثل القائل : «أشام من طويس» ، و«أحنث من طويس» ، فرمر ، ص ١٠٧ .



كذلك عرف (سائب خاثر) الذي توفي سنة ٦٨٣ م واسمه أبو جعفر سائب بن يثار . ويقال بأنه أول من غنى الإيقاع العربي المعروف بالثقل الأول . وقد غنى أمام عبدالله بن جعفر أحد سادة فريش الذي أخذه إلى معاوية ليغني أمامه . كذلك عرفت المغنية كتية (عزة الميلاء) التي توفيت قبل سنة ٧١٠ م وهي حسناء وتلميذة للقيثية الجاهلية (واثقة) التي علمتها الغناء القديم ثم تعلمت الألحان الفارسية من سائب خاثر وقد غنت في مجالس عثمان بن عفان أمام الأشراف . شهرتها وافتتان الناس بها وبجمالها جعل بعض المتزمتين من أهل المدينة يشكونها إلى سعد بن العاص عامل معاوية الأول (٦٦٠ - ٦٨٠ م) مما أثار استنكار (عبدالله بن الجعفر) . وقد مدحها العديد من الشعراء والموسيقيين ، فقال عنها حسان بن ثابت أنها «أذكرته أمراً ما سمعته أذناه بعيد ليالي الجاهلية» . كذلك قال عنها طويس : «سيدة من غنى من النساء» ، وقد عزفت على المعزفة والمزهر وضربت على العود . وهناك مغنية ربما تكون ابتها تدعى «نانلة بنت الميلاء» .

ووجد في تلك الحقبة المغني (نسيط) العبد الفارسي الذي خدم عبدالله بن جعفر وقد اعتقه فيما بعد . وقد طارت سمعته في أقطار البلاد إلى درجة أن لمغنين العرب بدأوا بعناء الأغاني الفارسية . وقد ورد اسم (حماد بن نسيط) الذي اعتقده بأنه ابنه .

وعن (حنين الحيري) الذي كان اسمه (أبو كعب حنين بن بلوع الحيري) وقد توفي حوالي سنة ٧١٨ م . هو من نصارى عرب بني الحارث بن كعب . وقد كان في بداية عمره يائساً للورد ، وتردد على بيوت الأشراف والأغنياء ونأثر بغناء القينات وأصبح من المغنين المشهورين وكان يضرب على العود بشكل ممتاز وبعد أن كان الغناء من نوع النصب والهزج ، كان حين أول من أدخل (السناد) وهو غناء متقن وجميل قدم في صدر الإسلام في بلاد العراق . وقد غنى أيضاً في عهد عثمان ، وعندما حرّم «خالد ابن عبدالله القسري» أمير العراق في عهد عبد الملك بن مروان الغناء ، لم يسمح إلا لحنين بالغناء نظراً لشهرته الواسعة وأصالته فيه . ولما أصبح «شر ابن مروان» شقيق عبد الملك أميراً على الكوفة ، ألقى التحريم . ثم وفد إلى مكة لاقاه أهلها بأعداد كبيرة من الموسيقيين والشعراء . واحتتموا في منزل «سكينة بنت الحسين» التي كانت من هواة الفن ، ولكثرة المتفرجين سفلت مقصورة على (حنين) فمات تحتها . وكان من أهم المغنين والموسيقيين في الإسلام .

وذكر أيضاً من المغنين (أحمد التصيبي) وسمه أحمد بن أسامة الهمداني من الكوفة وهو أول من احترف الغناء في عهد الخلفاء الراشدين توفي سنة (٧٠٢ م) وقد غنى (النصب) بامتياز واشتهر بالعزف على الطنبور .

وظهر في تلك الأثناء «فند المدني» وكانت عائشة أم المؤمنين تستظرفه وكان رغم تفوقه في الغناء فاسد الخلق ، وضرب المثل بكسله حتى قيل : «أبطأ من فند» وامتد به العمر حتى أنه كان من جملة المشاركين في حج (جميلة) الأشهر أيام الأمويين<sup>(١)</sup> . وأيضاً اشتهر «الدلال نافذ» أبو ريد المدني الذي استظرفه الخليفة عبد الملك ٦٨٥ - ٧٠٥ م وتعلم من (طويس) ولأهمية موسيقاه ، فقد تأثر بها إبراهيم الموصلي<sup>(٢)</sup> .

وهو أشهر موسيقيي العرب على الإطلاق . ووجد في تلك الفترة أيضاً «بدنج المليح» مولى عبد الله بن جعفر الذي توفي سنة ٦٩٩ م و «نافع الخير» و «نومة الضحى» وكان «نافع» من الذين أحبهم معاوية الأول ٦٦١ - ٦٨٠ ويزيد الأول ٦٨٠ - ٨٦٣ وكان «نومة الضحى» من تلامذة طويس<sup>(٣)</sup> .

وظهر في العراق مغنون منهم «زيد الطيس» و «زيد بن كعب» و «مالك بن حممة» .

وفي هذا العهد حصل المغنون على رعاية من الأمراء والأشراف . فقد أحبت (عائشة) أحب زوجات النبي ﷺ من أعظم الناس رعاية للموسيقى . كذلك الحسن حفيد الإمام علي ومكيبة بنت الحسين وسعد بن أبي وقاص وعائشة بنت سعد ومصعب بن الزبير وعائشة بنت طلحة وعبد الله بن جعفر . وقد عدّ بيت هذا الأخير معهداً للموسيقى<sup>(٤)</sup> وكان يؤمه أهم موسيقيي عصره : طويس ومائب خاثر ونشيط ونافع الخير

(١) الأغاني ١٦ : ٦٠ - ٦١ ، ٧ : ١٣٥ .

(٢) المرجع نفسه ٤ : ٥٩ - ٧٣ ، ٧ : ١٣٧ . العقد الفريد ٣ : ١٨٧ فريتاغ : الأمثال العربية ٧ ، ٩٦ .

(٣) الأغاني ١٤ : ٩ - ١١ ، ٣ : ٨٦ ، ٧ : ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٣٥ .

(٤) المسعودي ج ٥ : ٣٨٥ .

وبديع المليح وفند وعزة الميلاء التي كانت تعامل كسيدات قريش من الاحترام والتقدير .

٣ - الموسيقى العربية في العصر الأموي من سنة ٦٦١ إلى سنة ٧٥٠ م :  
لقد اهتم كل الخلفاء الأمويين بالغناء وفتحوا أبواب بلاطهم أمام الموسيقيين والمغنين .  
فمعاوية الأول (٦٦١ - ٦٨٠) قد رعى «سائب خاثر» وأعجب بصوته بعد أن سمعه .  
كذلك يزيد الأول (٦٨٠ - ٦٨٣) قال عنه السعدي أنه كان «صاحب طرب»<sup>(١)</sup> وذكر  
صاحب الأغاني أنه كان أول من سنّ الملاهي في الإسلام من الخلفاء واستقبل  
المغنين<sup>(٢)</sup> .

كما أن «عبد الملك» (٦٨٥ - ٧٠٥) شجع الغناء والتأليف وأكرم ورعى موسيقيي  
عصره كابن مسجج وبديع المليح مع أنه لعن الموسيقى أمام حاشيته ، ليظهر بأنه على  
شيء من التمسك بأهداب الدين .

وفي أيام «الوليد الأول» (٧٠٥ - ٧١٥) بعد أن توسعت الخلافة إلى تخوم الصين  
شرقاً وإلى إسبانيا غرباً مما أدى إلى اختلاط العرب بحضارات جديدة أصابت  
الموسيقى تطوراً كبيراً . أما «سليمان» (٧١٥ - ٧١٧) فقد أحب اللهو والغناء  
والترف وكان رفيق المجالس ونديم المغنين وكانت المغنيات يقمن على خدمته . وعندما  
كان أميراً أقام جائزة سبق بين مغني مكة وبعها ابن سريج وهي عشرة آلاف درهم أما  
الجائزة الثانية فقد قسمت على المغنين الآخرين<sup>(٣)</sup> .

ولكن بعد مجيء عمر الثاني بن عبد العزيز (٧١٧ - ٧٢٠) وقد كن مترماً ورعاً ،  
صاحب عبادة وتلاوة مع أنه قبل توليه الخلافة من محبي الموسيقى والتلاحين  
وقد دونت له صفة تلحين كما ورد في الأغاني وذكرت أصواته وكلماته<sup>(٤)</sup> . أما «يزيد  
الثاني» (٧٢٠ - ٧٢٤) فقد أعاد مكانة الشعر والغناء إلى البلاط وكثر اهتمامه بالغناء  
وكانت كفه محية لأنه أكرم المغنين والموسيقيين . كذلك كان «عهد هشام» (٧٢٤ -

(١) السعدي ٥ : ١٥٦ .

(٢) الأغاني ١٦ : ٧٠ .

(٣) الأغاني ١ : ١٢٦ .

(٤) الأغاني ٨ : ١٤٩ - ١٥٠ .

٧٤٣) عهد رخاء وقد رعى (حنين الحيري) أعظم الموسيقيين في العراق . كما انغمس «الوليد الثاني» (٧٤٣ - ٧٤٤) في الملذات ورعى جميع الفنون وهو أول من حمل المغنين إليه وحالس الملهمين وأظهر الشرب والملاهي والعزف .

وغلبت عليه شهوة الغناء في أيامه وعلى العام والخاص<sup>(١)</sup> . وبرغم قصر مدة حكمه فإن الموسيقى تطورت بشكل كبير في أيامه .

وحكم بعده يزيد الثالث (٧٤٤) سنة أشهر وكان أيضاً معجباً بالموسيقى وطلب من عامله بخراسان «نصر بن سيار» أن يرسل له «كل صنف من أصناف الملاهي ، وعدداً من المغنيات»<sup>(٢)</sup> .

وأخيراً على عهد «مروان الثاني» (٧٤٤ - ٧٥٠) آخر خلفاء بني أمية في الشرق ، عرف العرب صراعات دامية انتهت بثورة العباسيين . وكانت هذه الثورة نهاية الموسيقى العربية الصحيحة برغم ما أخذته من موسيقى الفرس والبيزنطيين . مع العلم أنه بقي في القرب في بلاد الأندلس فرع من الأمويين استمرت معه الموسيقى الأموية التي كانت مميزة وجميلة وستتطرق لدراستها فيما بعد .

وعلى صعيد الموسيقى النظرية فيرى المسعودي<sup>(٣)</sup> أن الموسيقى تطورت في عهد خلافة يزيد الأول . كما أن العرب تأثروا بالموسيقى البيزنطية وبالضاريين على البربط كما استعملوا العود لفارسي وسموا مواضع الأصابع في عقف العود بأسمائها الفارسية . وابن سريج كان من الذين استعملوا العود الفارسي وكثرت آلات النفخ الخشبية وشاع الطبل والدف وتألقت الأجواق العسكرية التي تتكون من طبول ونقارات<sup>(٤)</sup> . كما أن حج المغنية (جميلة) إلى مكة كان من أهم الأحداث الغنائية في العهد الأموي . وفي هذا العهد بدأ (يونس الكاتب) بتدوين سير الغناء العربي خاصة في كتاب «النغم» وكتاب «القيان» إضافة إلى ابن الكلبي الذي كتب كثيراً في هذا المضممار .

ومن أهم المغنين والمغنيات في العصر الأموي ، «ابن مسجج» وهو أبو

(١) المسعودي ٦ : ٤ .

(٢) موير «الخلاصة» ٤٠٦ .

(٣) المسعودي ٥ : ١٥٧ .

(٤) ميد أمير علي : مختصر تاريخ العرب ص ٦٥ .

عثمان سعيد بن مسجح الذي توفي سنة ٧١٥ م . وكان أهم وأعظم مغني في عصر بني أمية .

«وابن محرر» أو أبو الخطاب مسلم الذي توفي سنة ٧١٥ م قد تلقى علومه على يد عزة الميلاء ، وابن مسجح .

وابن «سريج» أو أبو يحيى عبيد الله بن سريج (٦٣٤ - ٧٢٦ م) قد تلقى علومه الفنية على يد (ابن مسجح) وأخذ عن (طويس) وأعجبت بفنه سكيئة بنت الحسين . ومن المغنين أيضاً (معبد) أو أبو عباد بن وهب الذي توفي سنة (٧٤٣ م) الذي أكرمه يزيد الثاني . وقد ربح جائزة في سبق نظمه ابن صفوان أحد سادة قريش وقد أصبح المغني الأول في عصره بعد وفاة ابن سريج . كما اشتهر في تلك الحقبة «ابن عائشة» أو أبو جعفر محمد بن عائشة الذي توفي حوالي سنة ٧٤٣ م وكان ذا صوت حميل ومن النابغين في الموسيقى وكان اسمه من أول الأسماء في بلاط يزيد الثاني . كما أن يونس الكاتب أو يونس بن سليمان الذي توفي حوالي ٧٦٥ م قد أصبح من أهم المغنين بعد أن كان الغناء عنده في بادئ الأمر هواية وتسلية . وأصبح بعد أن كان كاتباً في الديوان من أشهر المغنين والموسيقين حتى إن ابن عائشة حسده وقد اختص بابن أخي الخليفة هشام (٧٢٤ - ٧٤٣ م) مع العلم أن شهرة يونس الكاتب كانت في الأدب إلى جانب موهبته الموسيقية وكونه شاعراً . برع في الغناء «مالك الطائي» وهو أبو الوليد مالك بن أبي السمع وتوفي سنة ٧٥٤ م . درس الغناء على يد معبد وظهر في مجلس يزيد الثاني والوليد الثاني مع معبد وابن عائشة . واشتهر المغني عطرده حتى أواخر خلافة المهدي (٧٥٥ - ٧٨٥) ومن المغنيات اشتهرت جميلة ، وسلامة القس ، وصباية وسلامة الزرقاء .

كما عرف أيضاً «عمر بن عثمان بن أبي الكينات» و «ابن طنبوره» و «البردان» و «يحيى قبل» الذي درس الموسيقى للوليد الثاني وعمر «الوادي» واسمه «عمر بن داود بن زاذان» .

و «أبو العلاء أشعب بن جُبَيْر» و «دحمان الأشقر» و «أبو عبد الرحمن سعيد بن مسعود» الذي تزوج ابنة ابن سريج وهي التي علمته أغاني أبيها

كما غنى «البيذق الأنصاري» ليزيد الثاني وعرف أيضاً «أبو كامل الغزِيل» و «ابن

مشعب الطائفي» و «برد الفؤاد» و «هبة الله» و «رحمة الله» وكانوا من صحبة جميلة في  
موكب الحج . ومغنيان أقل شهرة هما «أبو طالب عبيد الله» الذي غلب عليه اسم  
الأبجر ، و «عبدالله بن مسلم بن جُنْدَب»<sup>(١)</sup> .

ومن المغنيات الأقل شهرة «ظبي» غنت في دار سليمان و «أم عوف» غنت أمام  
يزيد الثاني و «شهادة» جارية الوليد الأولى وابنتها «عاتكة» و «خليدة» و «لذة العيش»  
و «بليلة» و «الفرهة» وهن من اللواتي كنّ يشاركن في مجلس جميلة .

٤ - الموسيقى العربية في العصر العباسي من سنة ٧٥٠ إلى سنة ٨٤٧ م : .

«ما زال فن الغناء يتدرج عند العرب حتى كمل أيام بني العباس»<sup>(٢)</sup> .

قامت الدولة العباسية على انقاض الدولة الأموية المنهارة ، فابتدأ بذلك عهد  
جديد . وسرت في عروق الحضارة دماء جديدة مطعنة بتيارات فكرية وأخرى حضارية  
مختلفة .

انفتحت الشعوب على بعضها وحصل تقارب مهم بين الحضارة البيزنطية والأخرى  
الفارسية في المجتمع العربي الذي راح يشتهج لنفسه على أثر التفاعل ، مهجاً فلسفياً  
وعلمياً وفنياً جديداً يركز على الاستقرار .

مثل الاستقرار العربي في تلك المرحلة منطلقاً مهماً للفنون التي بدأت تنغذي  
بروافد فارسية ويونانية وهندية وغيرها من الحضارات العريقة التي كانت منتشرة في  
المحيط العربي .

ولم يكنف الخلفاء بالتشجيع ، بل راحوا يكرمون وفادة العلماء من كل ناحية  
أتوا .

---

(١) إن كل هذه الأسماء من المغنين والمغنيات قد وردت في كتاب الأغاني وفي كتاب تاريخ الموسيقى  
العربية - هنري جورج فارمر - تعريب جريس فتح الله المحامي منشورات دار مكتبة الحياة -  
بيروت . ص : ١٣٨ - ٣٩ - ١٤٠ - ١٤١ - ١٤٢ - ١٤٣ - ١٤٤ - ١٤٥ - ١٥١ .

(٢) ابن خلدون ، المقدمة ص ٥٣٠ .

وحاول الموسيقيون تأليف طبقة مستقلة في هذا المجتمع ، كانت لصغرها محافظة ضيقة الأفق إلى درجة كبيرة<sup>(١)</sup> . والملاحظ ، بعد انتشار القرس بأعداد كبيرة في المجتمع العباسي ، أن كل مغني وموسيقيي العصر الذهبي كادوا يكونون عرباً عنصراً أو ولادة ، وأن موطنهم الرئيسي ، الحجاز حيث ولادة الفن العربي الأصيل .

واكبت الموسيقى تطور الحضارة في مختلف العصور التي قسمت إلى ثلاث مراحل :

- العصر الذهبي (٧٥٠ - ٨٤٧) .

- عصر الانحطاط (٨٤٧ - ٩٤٥) .

- عصر السقوط (٩٤٥ - ١٢٥٨) .

ولأجل الوفرة على أحوال الموسيقى في هذه العصور ، كان لا بد من الإشارة إلى بعض المحطات السياسية والثقافية التي مثلت عاملاً مؤثراً في المسيرة الفنية ، للوصول بعدها إلى كشف بعض الجوانب الموسيقية المرتبطة بأهمية هذا العهد .

ففي عهد أبو العباس الملقب بالسفاح (٧٥٠ - ٧٥٤ م) حلت (الكوفة - المدينة العراقية) عاصمة للدولة العباسية الجديدة بعد أن استبعدت بلاد الشام موطن بني أمية الذين انتهى حكمهم على يد الخليفة المذكور . وبذلك أصبحت الدولة الجديدة قريبة أكثر فأكثر إلى بلاد خراسان وفارس اللتين ساندتا لعباسيين للاستيلاء على الخلافة . وبعبدة عن البيزنطيين اقربيين من الحدود السورية . وبني الخليفة الجديد قصره (الهائمية) في الأنبار حيث بدأت محاسن الخلفاء الزاهرة التي ضرب بها لمثل في القرون الوسطى . ومع أنه كان مستبداً وظالماً إلا أنه قد اشتهر عنه حبه للفنون وقد زاد اهتمامه بالموسيقى وميله للفنون العلاقة لطية مع بلاد فارس وخراسان . وقد ذكر المسعودي<sup>(٢)</sup> أنه لم يعرف عنه أن انصرف عنه أحدندمائه أو مطريه إلا بصلة من مال وكسوة .

وبعد أبي العباس حكم شقيقه المنصور من سنة ٧٥٤ م حتى سنة ٧٧٥ م وكان

(٢) المسعودي ٦ : ١٢١ - ١٢٢ .

(١) فارسي ، ص ١٥٣ .

أعظم خلفاء بني العباس . وفي عهده تقلدت أسرة «برمك» الفارسية أرفع مناصب الدولة الإدارية . ومثل «خالد البرمكي وابنه يحيى وحفيده جعفر والفصل» ، أدواراً فعالة في ترقية الفنون وأولها الموسيقى . وبنى المنصور سنة ٧٦٢ م مدينة بغداد التي أصبحت عاصمة الدولة العباسية . والمدينة الأولى في الشرق والموطن الأوحى للفن والعلم والأدب . جذبت هذه المدينة بحكاياتها وأخبارها العجيبة وبقصرها العظيم : باب الذهب والخند ، طلاب العلم والمثقفين والفنانين من مختلف الأقطار والبلدان . إضافة إلى الشعراء والموسيقيين والمغنين الذين كانوا يترددون على البلاط وبالرغم من أن الخليفة المنصور لم يكن يهتم اهتماماً كبيراً بالموسيقى إلا أن أشرف بغداد وخاصة ابنه المهدي وابن أخيه محمد بن أبي العباس وعمه بي سليمان بن علي كانوا يتشيعون للموسيقى ويتسابقون في دعوة المغنين وكان أولهم في ذلك العهد حكم الوادي . بعد المنصور تولى ابنه المهدي (٧٧٥ - ٧٨٥ م) الخلافة وكان مغرمًا بالموسيقى وقد ضج قصره المعروف بقصر المهدي بالموسيقين ومنهم حكم الوادي وسياط وإبراهيم الموصلي ويزيد حوراء . وكان عهده عهد موسيقى وأدب وفلسفة كما قال عنه (موير) . كما قال عنه ابن خلكان «كان من أحسن الناس صوتاً»<sup>(٢)</sup> .

أما موسى الهادي (٧٨٥ - ٧٨٦ م) الذي لم تدم خلافته إلا زمناً قصيراً ، فقد استقدم منذ توليه العرش الموسيقين إلى بلاطه وجعل في قصره إبراهيم الموصلي وابن جامع وحكم الوادي . وعرف لهذا الخليفة ابن اسمه (عبدالله) أتقن العناء والضرب على العود<sup>(١)</sup> .

أما عن الخليفة هارون الرشيد (٧٨٦ - ٨٠٩ م) فإن أخباره وأخبار قصوره واهتمامه بالأدب والفن قد ذُعت في الشرق والغرب وسطرت قصصه في كل كتاب وذكرت على كل شفة ولسان . وكان الشعر والموسيقى والبلاغة والفقه والتاريخ والعلم والطب وسائر العلوم الفنون تلقى إكراماً سامياً . ولعل أخبار ألف ليلة وليلة الساحرة عن هارون الرشيد هي الشاهد على كل ذلك . وقد قصد بلاطه حكم الوادي وإبراهيم الموصلي وابن جامع ويحيى المكي وزلز ويزيد حوراء وفليح بن أبي العوراء

(١) موير «الخلافة» ... ص ٤٦٧ .

(٢) ابن خلكان ٣ : ٤٦٤ . (٣) الأغاني ٥ : ٦٣ ، ٩ : ١٤٣ .



وعبدالله بن دحمان والزبير بن دحمان وإسحق الموصلي ومخارق وعلوية ومحمد بن الحارث عُبَّز وعمر العزَّال وأبو صدقة ويُرصوما ومحمد الرفَّ . كما كان أحب أبناء هارون الرشيد إليه (أبو عيسى) مغنياً مجيداً وكان يساهم في دار الخلافة مع أخيه أحمد في مجالس الطرب<sup>(٢)</sup> .

كما أن الأمين (٨٠٩ - ٨١٣) والمأمون (٨٠٩ - ٨٣٣) كانا ميالين للغناء والطرب . فقد ذكر موير أن مائة مغنية كن يغنين أمام الأمين<sup>(٣)</sup> وكان إسحق الموصلي ومخارق وعلوية من مشاهير الموسيقيين في بلاطه . أما المأمون الذي استمر في الخلافة بعد مقتل الأمين من سنة ٨١٣ حتى سنة ٨٣٣ ، فقد سخط على ابن عمه المغني إبراهيم بن المهدي الذي نودي في بغداد باسمه خليفة ويبيع فعلاً مما أثار سخط المسلمين المتزمطين الذين استنكروا ذلك . لذلك حرَّم المأمون الغناء ولم يرفع الحظر عن الموسيقى إلا بعد عشرين سنة حيث أصبح قصره الشهير يرجع أصدااء الملاهي وآلات الطرب . ومن أهم الذين لمع نجمهم في تلك الفترة : إسحق الموصلي ومخارق وعلوية ومحمد بن الحارث وعمر بن بانة وأحمد بن صدقة وعقيد . وكان لرعاية المأمون علوم اليونان أثر بالغ على الثقافة الموسيقية والأبحاث العلمية .

وكان المعتصم (٨٣٣ - ٨٤٢) كأخيه محباً للفنون والعلوم وكان صديقاً للفيلسوف والنظري الموسيقي (الكندي) الذي أصبحت كتاباته مرجعاً لعدة قرون تالية . وقد بنى قصراً في حي مخروزم في بغداد وقصراً آخر في سامراء فاقت حكاياتهما حكايات قصر هارون الرشيد . كما أن المعتصم قد احتضن رجال الموسيقى وكان صديقه عميدهم إسحق الموصلي عميدهم .

وبعده كان الواثق (٨٣٢ - ٨٤٧) أول خلفاء بني العباس الذي يصحّ تسميتهم بالموسيقارين . وقد شهد حماد الموصلي بأنه كان أعلم الخلفاء بهذا الفن وإنه كان مغنياً ممتازاً وعازفاً بارعاً لآلة العود<sup>(٤)</sup> .

ولقي الفن من التشجيع والخطوة في بلاطه ما لا يسع المرء إزاءه إلا أن يقرّ بأن دار الخلافة انقلب إلى معهد كبير للموسيقى ، يقوم على رأسه «إسحق الموصلي» عميداً ،

(٢) موير «الخلافة» . . . ٤٨٨ - ٤٨٩ .

(١) الأغاني ٥ : ٦٣ ، ٩ : ١٤٣ .

بدلاً من مجلس شورى «لأمير المؤمنين» . وكان ابنه هارون موسيقياً موهوباً وضارباً ممتازاً على الملامى . وبموت الواصل ختمت الفترة الأولى من الحكم العباسي المعروفة عموماً باسم «العصر الذهبي» للإسلام . وربّ مسائل ما علاقة كل ذلك بالموسيقى ؟ ونحن نرى أن ذلك يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالموسيقى لأن كل تقدم ثقافي يعتمد على القوى الاقتصادية والسياسية . فلم يكن التشجيع وفقاً على الأدب وحده بل تناول العلم أيضاً (ومن فروع علم الموسيقى والنظرية الموسيقية ، والفلسفة) . ففتحت المدارس وأنشئت المكتبات وشيدت المختبرات ، وفي كل هذا النظم السامي وجدت الموسيقى حيوها المواتي ، فزخرت قصور الخلفاء بالموسيقين المحترفين والمغنيات وأمطرت على رؤوسهم الأموال والعطايا مما أثار ذلك حفيظة العلماء الذين اعترضوا على هذا الفن لأسباب دينية . حتى المغنيات كنّ موضع حسد لما تمتع به من رعاية وهناءة عيش ونفوذ . لكن مهما بلغت لذة العربي في مجالسة المغني ومخالطته فإنه لا يتردد قط عن عنه آثماً .

وكانت القيان كما هي الحال في أيام الأمويين يتلقين دروسهن عن المحترفين في معاهدهم الموسيقية الخاصة غالباً . وكان لإسحق الموصلي الشهير بإمام موسيقي عصره ، مدرسته الموسيقية لتدريب القيان . وكانت أثمانهن تبلغ أرقاماً مرتفعة نظراً لما بذل الموصلي في تهذيبهن من جهد وتعب ليس في مجال الموسيقى وحسب ، بل في ميادين الأدب والثقافة واللياقات العامة . وقد اعتاد الخليفة الجلوس وراء الستر حين يستمع إلى الموسيقى ، ثم يقوم عن مجلسه ليجلس إلى جنب المغني . كما ظلت القيان بطبيعة الحال يحجبن وراء ستر عند قيامهن بالغناء<sup>(١)</sup> .

حققت الموسيقى في المرحلة التي استترقها العصر الذهبي ، تقدماً لم يتسن لها تحقيقه في أي مرحلة أخرى ، وذلك بفضل سببين لا يمتا إلى الرخاء الاقتصادي

(١) ينوه أبو العلاء المعري في بيت له من اللزوميات بعدم جوار بقاء البثات اللاتي يدرسن من دون ستر يحجبهن عن النظر ، بينما تجلس المغنيات وراء ستر . بقوله :

علموهن المنزل والنسج والردن      وخلصوا كناية      رقعة

فصلاة الفتاة بالحمد والإخلا      من تجزي عن يونس وبراة

تهتك الستر بالجلوس أمام الستر إن غنت القيان وراءه . (ص ٦٢) .

والاستقرار السياسي ، والسببان هما : أثر عقائد الشيعة (وهم المتشيعون لعلي (ع) أكثر تساهلاً وأوسع ذهنية من غيرهم بالنسبة إلى الموسيقى) ، والمعتزلة (وكانوا زنادقة ذلك العصر) ، في الفكر الإسلامي ، والهيمنة الكاملة لثقافة اليونان العلمية على الحياة العامة . فالأثر الأول أوجد موقفاً متسامحاً تجاه الموسيقى بالنسبة إلى الإسلام ، والأثر الثاني لم يقل أهمية في تشجيع العمل الموسيقي على التطور . غير أن بعض المعترمين من الإسلام هم وحدهم ظلوا يتذمرون . وقد نادى برأيهم بشار بن برد الرنديق في قصيدة هجائية ، وهو يتعجب من رؤية الخليفة بين الزق والعود<sup>(١)</sup> فختم على حياته بالموت تحت السوط بقوله :

بني أمية هبوا طال نومكم      إن الخليفة يعقوب بن دار  
ضاعت خلافتكم يا قوم فالتصروا      خليفة الله بين الزق والعود<sup>(٢)</sup>

وبصورة عامة ، فإن التقدم النظري خلال هذه المرحلة التي نحدثنا عنها ، كان تقدماً قومياً ؛ فقد ظهر «إسحق الموصلي» إماماً لموسيقيي زمانه . وكما يقول «صاحب الأغاني» أن إسحق أول من ميز أجناس الأصابع وطرق الإيقاعات التي كانت على ما قال «يونس الكاتب» مختلطة غير واضحة . وألف «الخليل بن أحمد» أعظم وأشهر علماء عصره ، أول رسالة علمية حقيقية في النظرية الموسيقية كما جاء في كتابيه «النغم» و«الإيقاع»<sup>(٣)</sup> . أما رسائل الكندي فلها دور كبير في تطور الموسيقى . فقد وضحت لنا كتاباته معلومات جلية ونظرة نافذة إلى النظرية الموسيقية والفن العملي لأهل الصنعة في ذلك الزمن إلى جنب جمهرة النظريات المقبسة من الإغريق الأقدمين<sup>(٤)</sup> .

وتزودنا رسالة الكندي بوصف شامل للإيقاعات ، «رسالة في أجزاء خبرية الموسيقى»<sup>(٥)</sup> إذ تحدد فيها الفرق بين الإيقاعات ، فاستعاض عن «الرمال الطيور» بـ «خفيف الخفيف» .

(١) العقد الفريد ، ١٨٠/٣ ، والأغاني ٧١/٣ .

(٢) الفهرست : ٤٣ .

(٣) فارمر ، ١٧٢ .

(٤) محفوظة في برلين تحت رقم ٥٥٠٣ (ورقة ٣١ - ٥) .

واتخذ الفرس إيقاعات العرب ، إلا أنهم لم يأخذوا «الرباع» حتى زمن هارون الرشيد حين أدخله موسيقي اسمه «سَلَمَك»<sup>(١)</sup> ولم يعثر المبادئ الأثرى للأصابع أي تغيير وصنع «إسحق الموصلي» صوتاً أثار به اهتمام الأمير إبراهيم بن المهدي ، فكتب إلى الملحن طالباً إليه أن يعلمه إياه ، فكتب إليه إسحق بتفاصيل الصوت مع «إيقاعه» وجنس صوته ، البسيط ، ومجرأه وإصبعه وتجزئته وأقسامه وترعيده ووقفاته (مقاطعه) وأدواره وأوزانه»<sup>(٢)</sup> .

كما تزودنا تلك الرسالة بمصطلحات موسيقية جديدة «كالبسوط : مفردتها بسيط أو بساط» ، هي أقسام الإيقاعات . أما اللفظ الذي يستعمل للدلالة على أجزاء اللحن المتعلقة باللحن والإيقاع ، فهي من جذر الفعل «جزأ» التي تفتح باباً طريفاً في البحث عن أصل الكلمة العصرية الموسيقية «Jazz جاز» . وقد وردت المقاطع بالتفصيل في الإيقاعات التي ذكرها الكندي . أما الأدوار ومفردتها دَوْرٌ ، فكانت مؤلفة من النغمات الأربع الأول البسيطة من أصبع ، والنغمات الأربع الثواني من اصبع آخر . أما السلالم الموسيقية المتحولة ، فقد سميت بالطبقات ، وعليها كان الاعتماد ، لأن إسحق الموصلي قد أنفق في تعلمها عشر سنوات . ولم تكن المناقشات في نظرية الموسيقى خامدة ، بل كانت تحمي أمام الخلفاء بين المحترفين والنظرين . ومن المحتمل أنه وجدت أبجدية صوتية نذاك تعارف عليها إسحق الموصلي في كتابه للأمير إبراهيم مع غيره من الموسيقيين . وفي هذا العصر ، أصبح مبدأ التأثير شديد الارتباط بالموسيقى ، فنغمات السلم (الطبقة) السبع تساوي الكواكب السيارة السبع ، وصور البروج الاثني عشر تقرر إلى ملاوي العود الأربعة ودساتينه الأربعة وأوتاره الأربعة . وتأثر أوتار العود الأربعة بالطبائع الكونية القديمة الآلية وهي : الرياح والفصول ، والأمزجة والقوى العظيمة والألوان والعطور وأرباع دائرة البروج والقمر والعالم . ويبحث الكندي هذا بإسهاب وتفصيل .

والموسيقى التي تخضع للغناء تأثرت هي الأخرى بالإيقاعات الخفيفة ، وشاع كثيراً غناء الهزج والماخوري وعظم الإقبال عليهما . لقد أصاب «إبراهيم الموصلي»

(١) الأغاني ١/ ١٥١ .

(٢) نفسه ٩/ ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٦ .

ثروة عظيمة ولم يقتصر دخله على مرتبه الشهري البالغ عشرة آلاف درهم ، لأن إكرام الخليفة له فاق كل خيال . وكانت تدر عليه مدرسته لموسيقية ربها قدره أربعة وعشرون مليون درهم فضة<sup>(١)</sup> وكانت داره حديث بغداد . وكان عمرو بن بائة من أعظم ظ تلامذته . وكان أحسن الناس صوتاً وأطعمهم في الغناء ومن الممدودين في طيب الصوت ، حتى قيل إن مداه بلغ ثلاث طبقات . يقول الأصبهاني : « وهذا شيء ما حكى لنا عن أحد »<sup>(٢)</sup> .

ومختصر القول ، إن إسحق أعظم موسيقيي الإسلام بلا نزاع . ربما لم يبلغ جمال صوته ما بلغه بعض معاصريه من الموسيقيين ، ولكن كماله الفني المطلق حقق له التفوق التام .

وهو بلا شك يفوق من عاصره ويتخطاهم ضارباً على آلات الطرب ، أما نظرياً ، فهو وإن لم يكن عسماً الفكر كالكندي إلا أنه قدر على جمع النظريات الفنية التي جرى استعمالها في زمنه ، وصبتها في نظام موسيقي واضح الحدود ، ويزداد إعجابنا به لعلمنا أنه أنجز هذا من دون أن يعرف كتاباً واحداً من كتب الأوائل « يعني بهم اليونان » . وعن أدبه ، روي أن مكتبته وهي من أضخم مكاتب بغداد ، كانت تزخر بصورة خاصة بالمعاجم العربية<sup>(٣)</sup> .

ويذكر له الفهرست حوالي أربعين كتاباً من تأليفه . أما الكتب التي تناو فيها الموسيقى والموسيقيين فهي :

١ - كتاب الأغاني التي غنى بها إسحاق .

٢ - كتاب أخبار عزة الميلاء .

٣ - كتاب أغاني صعد .

٤ - كتاب أخبار حنين الحيري .

٥ - كتاب أخبار طويس .

٦ - كتاب أخبار سعيد بن مسجح .

(١) فارمر ، ١٨٦ ،

(٢) الأغاني ٥١/٩ ، ١١٩/٥ .

(٣) فارمر ، ١٩٨ ،

- ٧ - كتاب أخبار الدلال .
- ٨ - كتاب أخبار محمد بن عائشة .
- ٩ - كتاب أخبار الأبرج .
- ١٠ - كتاب الاختيار من الأغاني للوائق .
- ١١ - كتاب الرقص والزفن .
- ١٢ - كتاب النغم والإيقاع .
- ١٣ - كتاب قيان الحجاز .
- ١٤ - كتاب القيان .
- ١٥ - كتاب أخبار معبد وابن سريج وأغانيهما .
- ١٦ - كتاب أخبار الغريص .
- ١٧ - كتاب الأغاني الكبير<sup>(١)</sup> .

أما مؤلفات الكندي الموسيقية فهي تنحصر بالعناوين الآتية :

- ١ - كتاب رسالة الخُبر في التأليف .
- ٢ - كتاب رسالة في ترتيب النغم .
- ٣ - كتاب رسالة في الإيقاع .
- ٤ - كتاب رسالة في المدخل إلى صناعة الموسيقى .
- ٥ - كتاب رسالة في خُبر صناعة التأليف .
- ٦ - كتاب رسالة في أخبار عن صناعة الموسيقى .
- ٧ - كتاب مختصر الموسيقى في تأليف النغم وصناعة العود<sup>(٢)</sup>

كان لرسائل الكندي أثر بالغ في النظرية الموسيقية ، امتد شأوه حتى قرنين من الزمن<sup>(٣)</sup> .

لقد فاقت مغنيات العصر الذهبي مغنيات الأمويين في مجال الشهرة والفن بحسب

(١) فارمر ، ١٩٨ ، .

(٢) الفهرست ، ٢٥٥ ، ٢٥٧ .

(٣) فارمر ، ٢٠٠ ، .

ما نقلته إلينا بعض المصادر . كانت «بصبص» جارية اشتراها المهدي أيام كان أميراً ، بسبعة عشر ألف دينار ، وكانت في «المدينة» معبودة قريش يترنم الشعراء بجمالها . وكانت «عبيدة الطنبورية» من أحذق المغنيات وأبهرهن في صناعة الموسيقى . وشارية وميمونة وبذل وفريدة وعانكة بنت شهدة ومتيم الهاشمية وقلم الصالحية وذات الخال وأخريات كثر لمعن في سماء الغناء واشتهرن بالحسن والدلال والصوت الشجي<sup>(١)</sup> .

هـ - الموسيقى والغناء في الأندلس<sup>(٢)</sup> :

١ - دور العلماء في تطوير الموسيقى :

يبدو أن غناء أهل الأندلس كان متأثراً بطرق الغناء عند المشاركة والمغاربة معاً . فلم يكن عندهم قانون خاص يعتمدونه ، إلى أن تسلم «الحكم الربضي» ، فوجد عليه من المشرق ومن إفريقيا من يحسن الغناء ، فأخذ الناس عنهم ، ثم وفد «زرياب» تلميذ «إسحق الموصلي» ، فجاء بما لم تعهده الأسماع ، ونسي الناس طريقة غيره في الغناء . أتى بعد «زرياب» «ابن باجة» الذي حاول مزج غناء الغرب بغناء الشرق ، وأوجد طريقة جديدة في الغناء اختص به الأندلس .

أما ألحان العرب فكان من الطبيعي أن تنتقل ضمن المظاهر الحضارية والثقافية التي جاءت معهم . وكان الغناء من أهم الأنواع المحيية إليهم ، وفي ذلك يقول المعتضد بن عباد :

أَتَيْكَ أُمُّ الْحَسَنِ      تَشْدُو بِصَوْتِ حَسَنِ  
قُمْدُ فِي الْحَانِهَا      مِنْ الْغِنَاءِ الْمَدَنِيِّ

وقد ذكر «إسحق بن إبراهيم» أن النعمات عشر: ليس في العبدان ولا المزامير أفضل منها .

النعمة الأولى : المثنى مطلقاً وهي النعمة التي يتدبّر بها الضارب قدر الطبقة

(١) فارمر ، ص ٢٠٩ . وقد أورد أسماء كثيرة اكتفينا بذكر البعض منهن .

(٢) من أراد التوسع في الموسيقى الأندلسية عليه العودة إلى دراسات قام بها الدكتور يوسف عيد في المجال ، وقد قدم بعضها في كتابه الفنون الأندلسية وأثرها في أوروبا القروسطية

عنى ما يريد من الشدة واللين ، وتسمى هذه النعمة العِمَاد ، وإنما سميت العِمَاد لأنه قد اعتمد عليها في الطبقة والتسوية .

النعمة الثانية : السُّبَابَة على المَثْنَى .

النعمة الثالثة : الوُسْطَى على المَثْنَى .

النعمة الرابعة : الِنبْصَر على المَثْنَى .

النعمة الخامسة : الخَنْصَر على المَثْنَى .

لقد لاحظنا أن تلك النعمات تحتوي على المثنى ، ثم يصير إلى الزير ، فيلغى مطلقه لأن نغمته مثل نعمة الخنصر على المثنى ولا فرق بينهما .

النعمة السادسة : السُّبَابَة على الزير .

النعمة السابعة : الوُسْطَى على الزير .

النعمة الثامنة : الِنبْصَر على الزير .

النعمة التاسعة : الخَنْصَر على الزير .

أما دور العلماء في حقل الموسيقى فيبرز في انتشار المؤلفات الموسيقية المشرقية في الأندلس كرسائل «الكندي» وكتاب «الموسيقى الكبير» ، و «إحصاء العلوم للفارابي» ، والشاف والنجاة لابن سينا ، ورسائل إخوان الصفا ، ومفاتيح العلوم لمحمد الخوارزمي ، والكافي في الموسيقى للحسين بن زيلة .

كما يبرز دورهم في ازدهار حركة التأليف بدءاً بعباس بن فرناس الذي كان أديباً فناناً مشهوراً ؛ إذ أبدع في فنون التعاليم القديمة والحديثة ، وفلسف وعرب في غير مذهب من الحكمة ، وحذق في الموسيقى فصاغ الألحان وأتقن الضرب على العود

أما «أبو بكر بن باجة» وهو المشهور بتلخيص مؤلفات أرسطو وشرحها والتعليق عليها ، فضلاً عما كتب في الفلسفة والنفس والهندسة والقلك ، فإنه فيلسوف الأندلس وإمامها في الألحان ، و «نصر الدين الطوسي» الذي ألف كتاب «الأدوار في الموسيقى»<sup>(١)</sup> ،

(١) أقدم نسخة من هذا الكتاب محفوظة بمكتبة نور عثمانية بالآستانة رقم ٣٦٥٣ مكتوبة في سنة =



وقد وصلنا رسم للعود لا يختلف عن العود الخشبي ذي الخمسة الأوتار والمستعمل في أيامنا ، ورسم آخر لآلة كانت تسمى «الترهة» .

ولابن باجة مؤلف آخر هو «الرسالة الشرقية في النسب التأليفية»<sup>(١)</sup> . والمادة العلمية في كلا المصنفين تكاد تكون واحدة ، غير أن الأول أكثر تركيزاً على أدوار الجماعات - وهذه تشبه مقامات الألحان في وقتنا - ويتضمن أمثلة لتدوين نغم الألحان الجثرية بحروف تدل على النغم ، ثم بأعداد تدل على أزمدة دور الإيقاع ، هذا ما الذي ميّز كتاب «الأدوار» من «الرسالة الشرقية» .

ويعتبر «ابن باجة» في المغرب بمنزلة أبي نصر الفارابي في المشرق ، وإليه تنسب «الألحان المطرية» وهي المعتمدة في الأندلس . كان متقناً لصناعة الموسيقى ، وحيد اللعب بالعود ، وصاحب مدرسة نبغ فيها كثير من التلاميذ كأبي عامر بن عمادة الغرناطي الذي برع في علم الألحان ، واشتهر عنه أنه كان يعمد إلى الشعراء فيقطع العود بيده ثم يصنع منه عوداً لدغناء ، وينظم الشعر ويلحنه ويغني به . ومن معاصري ابن باجة يُذكر «أبو الصلت أمية بن عبد العزيز» الداني الذي كان متقناً لعلم الموسيقى ، بجيد اللعب بالعود . أما ابن الحاسب المرسى فكان له كتاب كبير في الموسيقى يتكون من أجزاء عدة . ومن تلاميذه أبو الحسن الرّقشي الذي كان ولوعاً بالموسيقى ، وصاحب ذوق رفيع مع صوت بديع . وجاءت بعد هؤلاء فئة يذكر في طليعتها «يحيى المرسى» صاحب «كتاب الأغاني الأندلسي» على منزع الأغاني لأبي الفرج .

وهناك الفيلسوف الصوفي «عبد الحق بن سبعين» الذي له «كتاب الأدوار»<sup>(٢)</sup> وهو من ألمع الموسيقيين الذين تعدى صيتهم الأندلس ، أما أبو الحكم عبيد الله بن المظفر

٦٣٣ هـ . ونسخة أخرى بمكتبة بوديان بأكسمورد رقم ٥٢١ مؤرخة سنة ٧٣٤ هـ .

(١) نسخة مكتبة طوب قوسراي بالآستانة رقم ٣٦٤٧ ومنها صورة في دار الكتب المصرية رقم ٣٤٨ . فنون حيلة .

- ونسخة بالمكتبة الأهلية بباريس رقم ٢٤٧٩ مؤرخة سنة ٨٩٧ هـ .

- ونسخة مكتبة أحمد الثالث بإستانبول رقم ٣٤٦٠ . مؤرخة سنة ٨٢٧ هـ .

(٢) ذكره ج. فارمر في تاريخ لموسيقى العربية .

الباهلي الطيب الأندلسي ، فكان يجيد الغناء والإيقاع والزمير وسائر الآلات ، وعمل «أرغناً» وبألف في إتقانه<sup>(١)</sup> .

ومن الذين رحلوا إلى المشرق «أبو زكريا يحيى البياضي» الذي أقام في دمشق ، بعد أن استقر مدة في القاهرة ، عمل في أثنائها طبيباً لصلاح الدين الأيوبي . كان يجيد اللعب بالعود والأرغن وتقرأ عليه الموسيقى .

ونستطيع أن نضيف إلى هؤلاء «عبد الوهاب بن جعفر الحاجب» ، «فقد كان واحد عصره في الغناء الرائق ، والأدب الرائع والشعر الرقيق واللفظ الأنيف ورق الطبع ، وكان قد قطع عمره ، وأفنى دهره في اللهو واللعب والفكاهة والطرب ، وكان أعلم الناس بضرب العود واختلاف طرائقه وصنعتة الألحان ، وكثيراً ما يقول المعاني اللطيفة في الأبيات الحسنة ، ويصوغ عليها الألحان المطربة البعيدة البديعة ، المعجبة اختراعاً منه وحلقاً ، وكانت له في ذلك قريحة وطبع ، وكان إذا لم يزره أحد من أخواته ، أحضر مائدته وشرابه عشرة من أهل بيته ، منهم ولده وعبدالله بن أخيه وبعض غلمانه ، وكلهم يغني فيجيد فلا يزاون في الغناء حتى يطرب فيدعو بالعود ويغني لنفسه»<sup>(٢)</sup> .

أما الإيقاعات فهي ثمانية :

١ - الثقيل الأول .

٢ - الثقيل الثاني .

٣ - الفاخوري .

٤ - خفيف الثقيل

٥ - الرمل .

٦ - خفيف الرمل .

٧ - خفيف الخفيف .

٨ - الهزج .

لقد حاول العلماء إقامة نظام معين تمشي عليه العلوم الموسيقية . لذلك حاول

(١) طبقات الأطباء ص ٦٢٨ .

(٢) طبقات الأطباء ص ٦٣٧ .

بعضهم برمجة الإيقاعات التي ذكرناها .

الثقل الأول : ثلاث نقرات متوالية ، ثم نقرة ساكنة ، ثم يعود الإيقاع كما ابتدئ به .

الثقل الثاني : ثلاث نقرات متوالية ، ثم نقرة ساكنة ، ثم نقرة متحركة ، ثم يعود الإيقاع كما ابتدئ به .

الماخوري : نقرتان متواليتان ، لا يكون بينهما زمان نقرة ، ونقرة منفردة ، وبين وضعه ورفعها ، ورفعها ووضعها أزمان نقرة .

الخفيف الثقيل : ثلاث نقرات متوالية ، لا يكون بين واحدة منها زمان نقرة ، وبين كل ثلاث نقرات وثلاث نقرات نقرة .

الرملي : نقرتان متواليتان ، ليس بينهما زمان نقرة ،

خفيف الرمي : ثلاث نقرات متحركة ، ثم يعود الإيقاع كما ابتدئ به .

خفيف الخفيف : نقرتان متواليتان ، ليس بينهما زمان نقرة .

وأخيراً الهزج : نقرتان متواليتان ليس بينهما زمان نقرة .

كما قام العلماء بتحديد في كسوة الموسيقى - أي الإيقاعات المرتبة - ورأوا أنه يجب أن تكسى الأشعار المفروحة بمثل الأهازج والأرمال والخفيفة .

وما كان من المعاني المحزنة ، فبمثل الثقيل الأول والثاني . وما كان من معاني التحدي وشدة الحركة والتحمل ، فبمثل الماخوري وما وزنه . كما أتوا على ذكر كيفية استعمال الموسيقى للإيقاعات والأوزان الشعرية بحسب ترتيب الأزمان الواجبة فيها وإلا وجب على الموسيقى أن يستعمل في كل مرحلة من النهار والليل ما شاكلها من الإيقاع .

ولعل من أكثر العلماء اهتماماً بالغناء وتنظيراً أبا الحسن علي النميري المعروف بالشتريني .

قدم مددا الوشاح الأندلسي إلى المغرب في أواسط القرن السابع (الرابع عشر للميلاد) . وكان خلال تجواله يتشد أزجالاً مشرقية ومما يدل على غنى هذه الأشعار بالألحان الموسيقية قوله في مطلع أحد أزجاله .

شُويخٌ من أرضٍ مكناس      وسط الأسواق يعبي  
آشَ علياً آمن الناس      وآشَ أعلى الناس مي<sup>(١)</sup>

وليس أدلّ على شيوع أمشيده من كون بعض أزجاله ما زالت ترددها الألسن .  
وبلغ من سمو ألحانه ما جعل ابن عبد الرندي يقول : «وأما مقطعات «الشتريني»  
وأزجاله فلي فيها شهوة وإليها اشتياق . . .» ومجموعة «الحايك» حافلة بأشعار الشتريني  
التي لا تخلو منها أية نربة<sup>(\*)</sup> وقد أحصيت عدد المنظومات التي نسبت إليه فكانت ما  
يربو على الثلاثين ومن الألحان الموزونة ما يناهز العشرة .

أما ابن الدارج فيقول فيه الدكتور محمد بشقرون : «الواقع أن ابن الدارج كما  
يبدو من كتابه ، عالم كبير ، ومتعمق يتمتع بثقافة واسعة عميقة وفي كتابه : «كتاب  
الإمتاع والانتفاع في مسألة سماع السماع» يرد على من نغص على المسلمين حياة المسرة  
بتحريم ما أباح لهم ، ليتبعوا أحسن الاتباع وأولى الاعتناء»<sup>(٢)</sup> .

## ٢ - المجالس الموسيقية :

أ - دور لجاريات : قامت في الربوع الأندلسية مجالس للغناء والموسيقى يقصدها  
المغنون والمغنيات ، يشجع على ذلك الطبيعة الأندلسية الجميلة . وكانت العناية بتعليم  
الجواري وتثقيفهن كبيرة ، فاشتهر متخصصون في ذلك «كأبن الكنابي» المتطبيب الذي  
كان متفقا لسوق فيانه يعلمهن الكتابة والقراءة والأدب ، وغير ذلك من الفنون . وله  
فصل يصف فيه نعلبمه القيان يقول : «فأنا منبه الحجارة فضلاً عن أهل الندامة  
والجهالة ، واعتبر ذلك بأن في ملكي الآن أربع روميات ، كن بالأمس جاهلات ، وهن  
الآن عالمات ، حكيما ، هندسيات ، موسيقيات ، أسطرولايات ، نجوميات ،  
نحويات ، عروضيات ، أدبيات ، تدل على ذلك من جهلن الدواوين الكبار التي  
ظهرت لخطوطهن»<sup>١</sup> وتحدث التيفاشي عن «دهار الغناء في إشبيلية ، فذكر أن بها  
عجائز يعلمن غناء لحوار مملوكات لهن ، ويشتريهن من إشبيلية لكافة ملوك المغرب  
وأفريقيا ، تباع الجارية منهن بألف دينار مغربية . فتغني الجارية على الآلة التي تشرط

(١) لحن هذا الشعر أخيراً وعُثي من قبل المطرب والملحن السوري نعيم حمدي .

(٢) ستأتي إلى تفصيلها فيما بعد في هذا الفصل .

(٢) الموسيقى الأندلسية ، عالم السرعة من ٨٥ : عدد ١٤٨ سنة ١٩٩٠ .

في بيعها ، وربما كانت تتفنن العزف على جميع الآلات .

وكما شتهرت الأندلس بالمغنيات ، كذلك اشتهرت بالرقصات اللاتي كن يمارسن فنهن في المجالس الخاصة ، ودور الغناء واللهو . وكان الإفراط في إظهار الأبهة والعظمة في مجالس الغناء في قرطبة لا يقل عن نظيره في بغداد . فقد اجتمع في حفلة أقيمت في قصر أحد الخلفاء الأندلسيين مائتان من المغنيين والمغنيات يضربون على العيذان والمزامير . وكان الخلفاء مولعين بالضرب على الأوتار ، تواقين إلى سماع الغناء حتى أنهم أخذوا يتنسمون أخبار المغنيين والمغنيات من كل حذب وصوب . ولم تكن المرأة الأندلسية أقل شغفاً بالغناء من ريفقاتها الشرقيات لا سيما أن طبيعة البلاد الجميلة وحياة أهلها الزاهية كانتا أول عامل من عوامل الأنس والطرب ، ومن شغف عبد الرحمن بن المحكم بالجواني ، أن قصره اكتظ بهن ، وحكايته مع جاريته «طروب» أشهر من أن نتصدي لها ، وخلاصتها : «إنه أغضبها يوماً فعاقبه بالهجر والصد ، وحول أن يترضاها وأرسل لها من خاصته من يرغمها فأقفلت حجرتها دونهم واستأذنوه في كسر الباب عليها فلم يطاوعه قلبه . ولما أعيته الحيل لحاً إلى ترضيتها ، فسد عليها الباب من خارجه بالدراهم وتضرع إليها أن تعود إليه على أن تكون جميع الدراهم لها . فخرجت إليه واكبت على رجله تغلبها وفازت بالمال كله» ١ وفيها يقول متشوقاً ومتحمساً وقد طال غيبته في غزوة من غزواته :

إذا ما بدت لي شمسُ النهارِ      طالعةٌ ذكرتني طروباً  
ألائي بوجهي سمومَ الهجيرِ      إذا كدَ منه الحصى أن يلوباً

ولا يغالي إذا قلنا أن أكثر المغنيات في الأندلس هن تلامذة «زرياب» ومنه أخذن ونخرجن عليه . ومن اشتهر منهن «حمدونة» بنت زرياب وهندية وغزالات . وأول جارية اشتهرت ونالت حظاً وافراً بغنائها ، وكان يشار إليها بالبنان ، جاريته «منفعة» . انصرفت يوماً بين يدي الأمير عبد الرحمن تغنيه ، فلما فطنت لإعجابه بها أخذت تجيد في غنائها وأبدت له دلائل الرغبة فأبى إلا التستر بهذه الأبيات :

يَا مَنْ يُغْطِي هَوَاهُ      مَنْ ذَا يَغْطِي النِّهَارَا  
قَدْ كُنْتُ أَمْلِكُ قَلْبِي      حَتَّى عُلِقْتُ قِطَارَا  
يَا وَيْلَتَا أَثَرَاهُ      أَثَرَاهُ يَا كَسَانِ أَوْ مَسْتَعَارَا

## بـا بـأبي قـرشي خلعت فيه العذارا

ويحكي أن هذه الأبيات كانت للمغنية «منفعة» نالتها في الأمير «عبد الرحمن» ثم انكشف أمرها فأهداها إليه «رريب» وجاءت بعد «منفعة» المغنية «مصايح» جارية الكاتب «أبو حفص» وكانت على غاية في الحسن والجمال وفيها يقول ابن عدويه :  
حينما ضنت عليه بسماع صوتها كتب إلى مولاهما :

يا من يضمن بصوت الطائر المنرد ما كنتُ أحسبُ هذا الضن من أحدٍ  
لو أن أسمعَ أهل الأرض ناطبةً أصغت إلى الصوت لم ينقص ولم يزد

واشتهرت «فضل المدينة» وكانت حاذقة بالغناء ، ومن جوارى إحدى بنات هارون الرشيد . نشأت وتعلمت في بغداد ودرجت للمدينة المنورة بعد أن عتقت فزادت شهرتها . ووصلت للأمير عبد الرحمن مع صاحبها (علم) المدينة وإليه تنسب (دار للمدنيات) . كان عبد الرحمن يؤثرهن لجودة غنائهن ونصاعة ظرفهن ورقة أدهن ويضاف إليهن جارية اسمها (قلم) وهي أندلسية الأصل من سبي (البشكنس) حملت صبية إلى المشرق فوَقعت في مدينة النجى وتعلمت هناك الغناء وحذقته . كانت أديبة تنافس المغنية (قمر) جارية (إبراهيم بن حجاج اللخمي) صاحب إشبيلية . وقمر على جانب عظيم من الفصاحة والبيان والمعرفة بصوغ الألفاظ ، مع فهم بارع وجمال رائع جلبت من بغداد . ولها أبيات في مولاهما تمدحه :

ما في المغارب من كريم بُرتجى إلا حليف الجود إبراهيمُ  
إنني حللتُ لديه منزلَ نعمةٍ كلُّ المنازلِ ما عداه ذميمُ

ومن بين تلك الجوارى أشرق فن «العجفاء» في سماء الأندلس فكانت بديعة بنتها ورقيقة في صوتها .

قال «الأرقمي» كاد «أبو السائب» من أهل الغناء ، فسألني يوماً : هل لك في أحسن الناس غناء قلت : وأين ذلك فجئنا إلى دار مسلم بن يحيى مولى بني زهرة فأذن فدخلنا بيتاً عرضه اثني عشر ذراعاً وطوله في السماء ستة عشر ذراعاً وقد طلعت علينا جارية عجفاء فقلت لأبي السائب - بأبي أنت ما هذا ؟ فقال اسكت . فتنازلت الجارية

العود وغنت :

بَيْدَ لَذَى شُغِفَ الْفَوَاضِلُ بِكُمْ      تَفْرِيجُ مَا أَلْقَى مِنْ الْهَمِ  
فَاسْتَبَقْنِي إِنْ كُنْتُ بِكُمْ      ثُمَّ أَفْعَلِي مَا شِئْتَ مِنْ عِلْمِ  
قَدْ كَانَ صَرَمٌ فِي لَمَمَاتِ لَنَا      فَجُعِلَتْ قَبْلَ الْمَوْتِ بِالْصَرَمِ

وبقينا نتردد على «العجفاء» حتى صارت عند الأمير عبد الرحمن .

ولما أخذ الغناء مكانه في الأندلس لم يبق مختصراً على عامة الناس بل تعدى إلى خواصهم حتى وجد عند أولاد الخلفاء وبناتهم . غير أنه لم يشتهر منه إلا (ولادة بنت المستكفي) فهي لم تماس هذا الفن إلا للذتها الخاصة وهي في الأندلس كعُلية بنت المهدي في المشرق . إلا أن ولادة تزيدها حسناً ولطفاً . وقد كتبت على ثوبها :

أَنَا وَاللَّهِ أَصْلَحُ لِلْمَعَالِي      وَأَمْشِي مَشِيَّتِي وَأَتِيهِ نَيْهَاً  
أَمْكُنُ عَاشِقِي مِنْ لُثْمِ خُدِّي      وَأَعْطِي قَلْبَهُ مِنْ يَشْتَهِيهَا

قال ابن بشكوال عنها : «كأنت ولادة في نهاية من الأدب والظرف ، وكان مجلسها في قرطبة منتدى الأحرار ، وقناؤها ملعباً لجياد النثر والنظم يعثر أهل الأدب إلى ضراء غرتها ويتهافت الشعراء والكتاب إلى حلاوة عثرتها» .

أغرمت بابن زيدون وقد أنشدها شعراً قوله :

وَدَعِ الصَّبْرَ مُحِبُّ وَدَعِكَ      ذَائِعٌ مِنْ سَرِّهِ مَا اسْتَوْدَعَكَ  
يَقْرَعُ السَّرَّ عَلَى أَنْ لَمْ يَكُنْ      زَادَ فِي تِلْكَ الْخُطَا إِذْ شَبَّكَ  
يَا أَخَا الْبَدْرِ مَنَاءً وَسَنَا      حَفِظَ اللَّهُ زَمَاناً أَضْلَعَكَ  
إِنْ يَطْلُ بِعَدِكَ لَيْلِي فَلَكُمْ      بَتِ أَشْكُو قَصْرَ اللَّيْلِ مَعَكَ

وكان لها جارية حسنة الصوت      فظهر لولادة أن ابن زيدون مال إليها ، فكتبت

إليه :

لَوْ كُنْتُ تَنْصَفُ فِي الْهَوَى مَا بَيَّنَّا      لَمْ تَهَوَّ جَارِيَتِي وَلَمْ تَتَخَيَّرْ  
وَتَرَكْتَ غَصْنًا مَثْمَرًا بِجَمَالِهِ      وَجَمَحْتَ لِلْفَصْنِ الَّذِي لَمْ يَمِرْ  
وَلَقَدْ عَلِمْتُ بِأَنْنِي بِدْرِ السَّمَاءِ      لَكِنْ وَلَعْتُ لَشَقَوَتِي بِالْمُسْتَرِي

وبقيت (ولادة) تتمتع بسلطان جمالها وحريتها المطلقة طائرة في سماء الفن ،  
تواقة إلى الغناء مناصرة لنظام الموسيقى الجديد الذي وضعه «زرياب» في الأندلس  
والذي اتبع فيه النظام «البيزنطي» القديم وهو النظام الموسيقي نفسه الذي كان سائداً في  
بغداد . وقد بدأت نغماته تزداد حتى بلغت أربعاً وعشرين نغمة وأصبحت هي المتفق  
عليها . وهذه الأنغام هي من جملة الأسباب التي أدت إلى وضع نظام الموشحات  
الأندلسية .

أما «هند» جارية (ابن مسلمة الشاطبي) فقد كانت أديبة شاعرة ولها صوت جميل  
ومعرفة تامة في الموسيقى . وقد خاطبها أحد الشعراء فقال :

يا هند هل لك في زيارتي      نبذوا المحارم غير شرب السلسل  
سمِعوا البلابل قد شذت تذكروا      نغمات عودك في (الثقل الأول)  
وردت هند قائلة :

يا سيداً حاز العلى عن ساد      ثم الأنوف من الطراز الأول  
خسبي من الإسراع تحوكت إنني      كنت الجواب مع الرسول المقبل

وقد كان لمجالس الغناء في دور الأندلس أثر كبير في الأدب بسبب ما كان يقوم  
في النفوس من التبسط بعوامل الرور والتوسع في عالم الخيال . ومن ذلك نبوغ  
كثيرات من النساء في عالم الأدب ، برزن في الشعر والنثر بحيث أصبحن في مقدمة أهله  
لطفاً وظرفاً . فمنهن «أم العلاء الحجازية» وقد كتبت أديبة في شعرها لطيفة في  
منادمتها . ومن شعرها :

كلما يصدر منكم حسن      ويعلياً كم تحلى الزمن  
تعطف العن على منظركم      وبذكراكم تلك الأعين  
من يعيش دونكم في عمره      فهو في بيل الأمانتي يغبن

ومنهن «أم الكلام بنت معتصم بن صمادح» ملكة المرية ، يقال إنها كانت تحب  
فتى من عامة الناس . ومن قولها فيه :

يا معشر الناس ألا فاعجبوا      مما جتته لوعة الحب  
لولا لم يترك بدر لدجى      من أفقه العلوي للرب



حسبي بمن أهواه لو أنه  
ومنهن أمة العزيز ومن شعرها :

لظاكم تجرحنا بالحشا  
جرح بجرح فاجعلوا ذا بدا  
ولحظنا يتجرحك بالخدود  
فما الذي أوجب جرح الصدود

ومنهن «حفصة الركوبية» وقد كتبت إلى عبد المؤمن بن علي سلطان الموحدين :

يا سيد الناس يا من  
أمن علي بطرس  
يؤمل الناس رقه  
يكون للدهر عده  
الحمد لله  
تخط يمشاك فيه

ومن قولها في نفسها :

عيون مها الصريم نداء عيني  
أرين بالعقود وإن تحري  
ولا أشكو من الأحباب ثقلاً  
وأجساد الأطباء نداء جيدي  
لأزين للعقود من العقود  
وتشكو فامقي ثقل النهود

ومنهن «العبادية» جارية المعتضد الذي كان يحبها وقد سهر بقربها ليلة وهي نائمة فقال :

تنام ومذنفها تسهر  
وتصبر عنقه ولا يصبر  
فأجابته بقوله :

لئن دام هذا وهذا به  
سيهلك وجداً ولا يشعر

ومنهن «حمدونة» ويلقبونها «بخنساء الأندلس» ومن شعرها :

ولما أبى الراشون إلا فراقنا  
وشئوا على أمسينا كن غارة  
غزوتهم من مقلتيك وأدعني  
وما لهم عندي وعندك من نار  
وقل مماتي عند ذاك وأنصاري  
ومن نفسي بالسيف والسيل والنار

ومنهن «عائشة بن أحمد القرطبية» وكانت من عجائب زمانها . تحسن الخط . دخلت يوماً على المظفر بن منصور وبين يديه ولده فارتجلت .

أراك الله فيه ما تريد  
ولا يرحت معاليه تزيد

فقد دُلت مُخايلُه على ما      تُؤمِّلُه وطالعه السَّيِّدُ  
تَشَوَّقَتْ الجيادُ به وهزالُ      الجسام وأثَرَقَتْ البشورُ  
وكيف يخيبُ ثبلٌ قد نمته إلى      عيساء ضراغمة أسودُ  
فسوف تراه بدرأً في سماء      من العليا كواكبُه الجنودُ  
فأنتم آل عامرٍ خيرَ آلٍ      زكا الأبناء منكم والجدودُ  
وليدُكم لدى رأيٍ كشيخٍ      وشيخُكم لدى حربٍ وليدُ

ومنهن «مريم بنت يعقوب الأنصاري» ومن شعرها وقد كبرت :

وما يُرنجى من بنتٍ سبعين حجةً      وسعُ كَنَجِ العنكوت المهلهلِ  
تَدُبُّ دبيبَ الطفلِ تعى إلى العصا      وتمشي بها مَنِي الأسيرِ المُكَبَّلِ

٣ - تأليف الألحان :

أما تأليف الألحان فهو يقسم إلى قسمين :

١ - صنعة الأوتار ، وتأليف بعضها إلى بعض ، ومعرفة ما فيها من الدلالات على  
التشاكل ، والازدواج ، ووجود ما يستقيم منه ويصح ، وينقسم إلى ثلاثة أقسام :

- أ - أحدها للهو والطرب والتلذذ والتنعم ويسمى النعيم .
- ب - والثاني للمرأة والنجدة والبأس والإقدام ويسمى البحري .
- ج - والثالث للبكاء والحزن والنوح والرقاد ويسمى الشجوى .

٢ - الطنين والألحان ومعرفة مخرجها من الفم وهي تنقسم إلى ثلاثة أقسام  
أيضاً :

- أ - التسبيح والتهليل والتضرع والتخشع وهو ألينها .
- ب - والثاني للطرب والهوى ، وهو أفخمها
- ج - والثالث للحزن والنوح وهو أشجها .

أما عمر المغني أو المغنية فيمثل دوراً مهماً . فإن كان شاباً والزمان صيفاً ، جعل  
غناؤه في المساء ، وإن كان شيخاً والزمان شتاء ، جعل غناؤه أول النهار ، وإن كانت  
المغنية باردة المزاج جعلت غناؤها في الربيع الثاني من النهار ، وإن كان المزاج الغالب  
عليها لصفراء ، وكمال الشباب ، جعلت غناؤها بعد نصف النهار . وإن كانت تريد

المغنية الانتقال من إيقاع إلى آخر ، ينبغي لها أن تجعل انتقالها من حفيف الثقيل الأول إلى الثقيل الأول . وكان على المغنية أن تنقل صوتها ، من الثقيل الثاني إلى الماخوري ومن الماخوري إلى الثقيل الثاني ، ومن ثقيل الرمل إلى الماخوري .

أما إذا كانت المغنية حاذقة ، فوقفت عند التقريين الأخيرتين من ثقيل الرمل ، ثم تلتها بالنقرة ووقفت رقعة خفيفة ، ثم ابتدأت بالماخوري ، وكذلك من الماخوري إلى ثقيل الرمل ، تكون جميع هذه الانتقالات مؤلفة .

#### ٤ - زرباب<sup>(١)</sup> وأهمية مدرسته الغنائية :

سمع «الحكم الأول» أمير الأندلس بالمغني «زرباب» فاستدعاه إلى قرطبة ، فسار إليها . وعندما انتهى إلى «الجزيرة الخضراء» بلغته وفاة الحكم فهمم بالرجوع ، لولا أن نشأ عن ذلك رسول الحكم الذي كان في صحبته ورغبه في متابعة رحلته إلى عبد الرحمن بن الحكم الذي تولى الحكم بعد أبيه والذي ما إن بلغ مسامعه قدوم زرباب إلى الأندلس في طريقه إليه ، حتى كتب إلى عماله يوصيهم بإكرامه والعناية به وبعياله . ودخل قرطبة فأنزل بدار من أحسن الدور ، تهيأت له فيها وسائل الراحة وكل ما يحتاج إليه .

وزرباب هو الذي جعل مضرباب العود من قوادم النسر عوضاً عن الخشب وذلك لرقعة الريشة ، كما زاد الوتر الخامس فيه ، وأوجد في الغناء مدرسة خاصة وطريقة مستحدثة في التعليم .

وقد أتيح لفن الغناء في الأندلس أن يتطور على يدي الموسيقي الكبير «زرباب» فامتاز أسلوب تعليمه للغناء بنواح عدة ، أهمها :

١ - أن يقرأ التلميذ الشعر ويتعلم موازينه .

٢ - تعليم التلميذ أنواع الزخرفة والقواعد الموسيعة الأساسية .

---

(١) علي بن نافع الملقب بـ «زرباب» هو لقب غلب عليه في بلده لسواد لونه تشبيهاً له بطائر أسود . والزرباب كذلك المذهب ، معنمة بارزة في تاريخ فن الموسيقى والغناء . وقد اجتاز البحر إلى الأندلس هروياً من سطوة زيادة الله الذي أمر بصرب عنقه . واستقر هناك حتى مماته - انظر : ابن عبد ربه - العقد الفريد - أحمد أمين - دار المعارف ، القاهرة ، ط ٣ - ج ٧ ، ص ٣١ .

٣ - التعمق في أصول الغناء وفواعد العزف ، ولا يكون ذلك إلا مع دوي الأصوات الجميلة بعد اختيارهم وتجربتهم .

إن ما أدخله «زرياب» على نظام العناء والموسيقى جعله موضع إعجاب الناس فصاروا يتحدثون عنه في مجالسهم واجتماعاتهم . ومما يدل على شيء من الأهمية هو شغف الأندلسيين بفن الغناء وعنايتهم بأمره عناية ربما رجحت على عناية الغربيين بهذا الفن . وكان زرياب إذا أراد امتحان تلميذه ، أمره بالعود ، فإذا كان صوته ليناً ، أمره أن يشد على بطنه عمامة ، لأن ذلك يقوي الصوت ، وإن كان لا يقدر على أن يفتح فاه ، يدخل في فيه قطعة خشب عرضها ثلاث أصابع ويتركها ليالٍ حتى ينفرج فكا . وإذا أراد زرياب أن يختبر الصوت المراد تعليمه ، أمره أن يصيح بأقوى صوته : يا حجام ، أو يصيح : آه ويمد بها صوته . فإن سمع صوته صافياً ، ندياً ، قوياً ومؤدياً لا يعثره غثّة ولا حسة ولا ضيق نفس ، أشار بتعليمه ، وإن وجدته على خلاف ذلك أبعده .

لقي «زرياب» التقدير والتشجيع ، وأصبحت له الهيمنة التامة على الأذواق في نفوس الناس . وما أنجزه جعله متفوقاً على كل معاصريه في الشرق والغرب . حتى إذا ما ذكر اسم الأندلس على مر العصور ذكر «زرياب» معها ، فأصبحت صنوان أو وجهان لعملة واحدة هي الموسيقى والغناء والطرب واللهو والفرح . . .

وفي مدونة «زرياب» ولدت الأغنية الأندلسية المستقلة ، الحرة ، ذات الطابع العلمي ، وعلى مقومات موسيقية واضحة الأسلوب ارتكزت وأصبح للأغنية طابعاً جديداً ، لحناً وموضوعاً .

فالنظر في الموضوع الذي تناوله الأغنية عموماً يعتبر من الجوانب الفنية لحساسة التي طالما استوقفت الباحثين وأثارت النقاش وحركت أقلام النقاد .

وإذا كان هذا الموضوع يحق من أهم القضايا التي تستأثر باهتمام الباحثين في الموسيقى الأندلسية ، لأن المجال الموسيقي كان يعيش على نتاج أدبي قديم توارثه الحفاظ عبر الأجيال ، فإننا عندما نتصفح المجموعات الموسيقية التي احتضنت أشعار الأدوار والمواريل والأناشيد ، نجد أن أكثرها منسوب إلى شعراء قدامى ، وفي مقدمتهم

ابن الفارض وأبو نواس ومجنون ليلى وعنترة وابن باجة وابن سهل وابن عربي . وكان أغلب الشعراء يطرقون باب الغزل وشكوى الحبيب وذكر المنازل والديار .

وحينما امتدت يد النسيان والضياح إلى الثوبات الأندلسية ، عمد بعض الشعراء إلى تعميم الألحان بالكلمات ، فنشطت حركة تأليف المنظومات وتركيبها على أنغام الآلة الأندلسية . على أن هؤلاء لم يخرجوا على الموضوعات المعتادة .

ومع «زرياب» أخذت الأغنية الأندلسية منحى معيناً ، في اللحن والمضمون ، يتلخص هذا المنحى بالنقاط الآتية :

أ- غلبة طابع الموشحات : بما أن قالب التوشيح هو أكثر القوالب الشعرية انسجاماً مع الأنغام وملاءمة للإنشاد ، فقد جاءت أغلب المنظومات الغنائية على صورته .

ب- إخضاع اللفظ للنغم . بتأثير من مدرسة «زرياب» ، بدأ الشعراء يهتمون بالسهولة وانتخاب الكلمات الخفيفة الوقع ، والتعابير المناسبة للطبع والبعيدة من الإشكال ، حتى إنهم عمدوا إلى مطاوعة اللحن على حساب مقتضيات العروض ، ولو أدى ذلك إلى مخالفة لوزن الشعري ، فكانوا يركّبون العارة العامة ويعمدون إلى التكرار لفائدة اللحن الموسيقي وإيقاعه .

هذا باحتصار أهم ما كان لـ «زرياب» من دور على صعيد الموسيقى . وقد كان له تأثير كبير في نقل العادات الشرقية إلى بلاد الأندلس ، وأخذت تلك العادات تنتشر في كثير من التائق والذوق الناعم وهي تبدو خصوصاً في المأكّل وفي قوانين المآدب والحفلات ، كما ملأ «زرياب» ليالي الأندلس بأغاني الفرح . وعندما مات ترك وراءه ثروة لا تقدر بثمن ، تراثاً موسيقياً عظيماً وتلاميذاً حملوا رسالته ورسالة الفن من بعده .

كان «زرياب» نموذج كفح لمن جاء من بعده ، هذا النموذج استطاع أن يستأثر بصفحة خالدة من التاريخ .

#### ٤ - الثوبات الموسيقية الأندلسية :

ارتبط مصطلح «النوبة» بالموسيقى الأندلسية ، حتى ظن أنه لم يكن معروفاً في غيرها ، في حين أنه كان مستعملاً في الشرق وهو يعني عند المعثّن : المرة أو الدور ، وربما أفاد الجماعة من الموسيقيين ، على حد ما ثبتت عدة أخبار واردة في كتب

«الأغاني» ، ومنها : «أنه جاء إبراهيم بن أخي مسلمة إلى الرشيد فقال له : يا أمير المؤمنين ، في أحب أن تشرفني بأن تكون نوبتي ونوبة إسحق الموصلي في مكان ، وأن يكون دخولي إليك ودخوله في مكان»<sup>(١)</sup> .

وروي عن «الحادث بن بسخر» أنه قال : «كانت لي نوبة في خدمة الواثق في كل جمعة إذا حضرت ركبت إلى الديار ، فإن نشط إلى الشرب أقمت عنده ، وإن لم ينشط انصرفت ، وكان رسمنا ألا يحضر أحد منا إلا في يوم نوبته»<sup>(٢)</sup> .

ووردت لفظة «النوبة» غير مرة في «ألف ليلة وليلة» ، كما ثبتت حكاية «إسحق بن إبراهيم الموصلي» بعد أن أحضر جارية إلى المأمون ، فغنت له وأطربته فحصل له منها سرور عظيم ، وقال . قد جعل عبيد نوبة في كل يوم خميس فتحضر وتغني من وراء الستارة .

وبالمعنى نفسه استعملت في العصر الأندلسي الأول . فقد ذكر «ابن حيان» أن عباس بن فرنس انتهت نوبته أمام الأمير فغناه بشعره الذي يقول في مطلعته :

الجهل ليل ليس له نور والعلم فجر نوره مشهور  
فلم يهتز الأمير لغناؤه ، واستمع لنوبة أخرى منه ، ثم استزاده بنوبة فأمر له بجائزة . ثم أصبح للنوبة مدلول موسيقي واضح .

وذكر «التيفاشي» أن النوبة ، أصبحت تشكل مجموع القطع أو المقطوعات التي يتوالى أداؤها بتتابع منظم ونسق خاص داخل نغم واحد وبموازين متنوعة . ومعها ظهر التأليف الموسيقي المتكامل بعد أن كان العمل الموسيقي في السابق ، يقوم على نظام الصوت الذي كان شائعاً عند العرب في الجزيرة . ولعلها في الأندلس تعني ما تعنيه الوصلة عند المشاركة .

والنوبة نوع من التأليف الموسيقي يتناوب فيه الأداء الغنائي والأداء الآلي ، وتتألف من سلسلة من الألحان متتابعة ، بعضها مقرون بأقويل شعرية وبعضها آلي بحت .

(١) الأغاني ، ج ٥ ، ص ٣٤٨ .

(٢) المصدر نفسه ، ج ٤ ، ص ١١٨ - ١٢٠ .

فالفرقة الموسيقية كانت تجمع بين رجال مدرسين يؤدون الواحدة مرراً من دون أن تكرر لحناً واحداً ، وذلك يعكس الألحان الآلية البحتة التي لا يتوافر فيها عادة إلا لحن واحد في كل نوبة .

ولمن أراد الاضطلاع أو الاستزادة من مفهوم التوبة فليعد إلى بطون المراجع التي تتناول النوبة بالتفصيل . ونحن لم نتطرق إلى تلك الثنيات لأنها تخرج بنا عن هدف الطرب الذي نريده في خدمة الغناء ونترك المجال واسعاً أمام بعض المتخصصين للدوقوف على تلك الخصائص<sup>(٥)</sup> .

٥ - المدارس الموسيقية وطرق الغناء :

### بعد سقوط غرناطة آخر الممالك الأندلسية

اتضحت خطوط الموسيقى الأندلسية في الشمال الأفريقي من خلال مدارس ثلاث :

الأولى : مدرسة إشبيلية وقد انتشرت في «تونس» واصطلح على إطلاق اسم «المألوف» على الموسيقى الأندلسية ، وكذلك أشيع هذا المصطلح في شرق الجزائر وبخاصة في قسطنطينة<sup>(١)</sup> .

الثانية : ذات أصول غرناطية وانتشرت في الجزائر ، حيث أطلق على الموسيقى الأندلسية مصطلح «الغرناطي» .

الثالثة : تجمع بين تراث غرناطة وإبسية وهي السائدة في المغرب لأقصى حيث تعرف به الموسيقى الأندلسية حتى اليوم باسم «الآلة» .

وربما كان السبب في هذه التسمية ، رغبة المغاربة في التفريق بين هذه الموسيقى باعتبارهما طرباً يعتمد على الآلات ، وبين طرب الأغاني الذي يقوم أساساً على إنشاد

---

(٥) لنا في هذا لمقام بحث تناول لموسيقى الأندلسية وأثرها في أوروبا القروسطية (وسالة ماجستير في الجامعة اللبنانية) سنة ١٩٨٢ .

(١) مخطوط في المكتبة الوطنية بمسريد رقم ٥٣٠٧ .

القصاصد ، ولا يستعين بالآلات لحفظ الإيقاع كما أطلقوا عليه اسم «الكلام» أيضاً وهو اصطلاح يقبل «الآلة»<sup>(١)</sup> .

أما طرق الغناء التي كانت تعلم في هذه المدارس فقد ذكرها «التيفاشي» في كتابه «فصل الخطاب في مدارك الحواس الخمس لأوبي الألباب» .

ونظراً إلى صعوبة الوقوع على هذه المخطوطة ، فقد اعتمدنا على وثيقة نسخت عن الكتاب الذي نحن بصدده ، تقول :

«أما أهل الأندلس فطريقهم في الغناء الطريق القديم ، وأشعارهم التي يغنون فيها هي أشعار العرب القديمة المذكورة في كتاب «الأغاني» مثل :

انقصر فالنخل فالجماء بينهما (اللحن لمعبد من خفيف الثقيل الأول) .

ومثل :

الطلول الدوارس فارقتها الأرائس

(اللحن لإسحق ، خفيف ثقيل بالبنصر) .

ومثل :

تقول بشينة لما رأت

وغير ذلك من هذا الجنس»<sup>(٢)</sup> .

أما جملة الأشعار الملاحنة التي يحثي بها في تلك المدارس والتي انتشرت بعد ذلك على الألسنة ، فهي في مجموعها مؤلفة من ستة وخمسين صوتاً . وكان هذا الغناء ، موقوفاً على إشبيلية من مدن الأندلس ، «وفيها جوار حسان يُشترين من إشبيلية لسائر ملوك المغرب»<sup>(٣)</sup> .

---

(١) المرجع نفسه (المخطوطة) ص ٩٨ - ٩٩ - ١٠٠ .

(٢) مجلة الأبحاث ، الجامعة الأميركية : ١٩٦٨ - ع ٢ - ٣ - ٤ - ص ٩٨ .

(٣) المقري ، نفع الطيب ، ج ٣ ، ص ١٣٥ وللإيضاح على هذه الأشعار تعود إلى رسالة الماجستير في الأدب العربي وعثرانها الموسيقى الأندلسية وأثرها في أوروبا لقروسطية الجامعة اللبنانية (الفرع الثاني) للدكتور يوسف عيد .



أما قوانين الغناء الأندلسي ، فمنسوب كل شيء منه إلى ملحنه :

١ - الخسرواني : يعرف عند أهل الأندلس بالاستهلال والعمل . يبدأونه بنغمات ثقيلة شيئاً بعد شيء ، ثم يخرجون عنها إلى نغمات خفيفة ، فتثير من الطرب ما يُرتاح له .

ومنه ما جاء من تلحين ابن باجة :

رَدُّوْهُمُوا عَلَى حَفِظِ الْوَدَادِ فَطَالَ مَا      بُلِينَا بِأَقْوَامٍ إِذَا اسْتَحْفَظُوا خَانُوا  
سَلُّوا اللَّيْلَ عَنِّي مَدَّ تَنَاءَتْ دِيَارُكُمْ      هَلْ اكْتَحَلْتُ بِالنُّومِ لِي فِيهِ أَجْفَانُ

٢ - المطلق : « ما هو في طريقة النشد » ، ومن ذلك شعر ابن الزقاق البلسي وهو من تلحين ابن الحاسب :

وَمَشْمُولَةٌ نَهَتْ صُبْحِي لَشْرِيبَهَا      وَلِلْبَرْقِ فِي الظَّلْمَاءِ فَتْكَةٌ ضَارِبُ

٣ - المزموم : ما هو في طريقة النشد ، ومنه شعر أبي قطيفة بتلحين مشرقي كان ينني به « زرياب » وزاده نغماً في الاستهلال :

قَدْ يَكْتُمُ النَّاسُ أَسْرَاراً فَأَعْمَلُهَا      وَلَا يَنَالُونَ حَتَّى الْحَشْرِ مَكْنُونِي

وشعر آخر من تلحين ابن باجة :

تُعَلِّلْنِي بِالْوَصْلِ لَيْلَى وَلَا تَفِي      بِمَا وَعَدْتَ حَتَّى يَمُوتَ الْمَعْلَلُ

وشعر « الشريف الرضي » من تلحين ابن الحاسب :

بَنَّا ضَجِيعَيْنِ فِي ثَوْبَيْ هَوَى وَتَقَى      يَضْمُنَا الشَّوْقُ مِنْ فَرْعٍ إِلَى قَدَمِ

٤ - المبحث : ما هو في طريقة النشد ، ومن ذلك شعر من تلحين ابن الحمارة :

يَخْطُ الشَّوْقُ شَخْصَكَ فِي ضَمِيرِي      عَلَى بَعْدِ التَّسْزَاوِرِ خَطُ رُورِ  
وَتَذْنِيكَ الْأَمَانِي مِنْ فَوَّادِي      دُنُوَّ الْبَرْقِ مِنْ لَمَحِ الْبَصِيرِ  
فَلَا تَبْعِدْ فَإِنَّكَ نَوْرَ عَيْنِي      إِذَا مَا غَبَّتْ لَمْ تَكْحَلْ بِنُورِ  
إِذَا مَا كُنْتَ مَسْرُوراً بِهَجْرِي      فَلَمَّانِي مِنْ سُرُورِكَ فِي سُرُورِ

هذه هي أهم قوانين الغناء الأندلسي بالنوبات والألحان .

ونوبات الأندلس وألحانها باقية حتى اليوم في أقطار المغرب ، وهي تنهض دليل إثبات ، يبرز أهم الملامح الأصيلة للموسيقى الأندلسية ، على الرغم من طابع التأثير

الذي أحدثته التطورات والآلات الحديثة التي تواكب تقدم العصر ، والتي حاولت إدخال الخلل والاضطراب إليها .

بعد سقوط الأندلس ، انتقلت إلى المغرب كنوز الموسيقى الأندلسية ، وغدت تلك البلاد واحة هذه الفنون . وإننا نراها اليوم محتفظة بالكثير منها ، يتوارثه الأبناء عن الآباء ويتناقله الخلف عن السلف .

ومن هذا يستدل على أن هذه النظم الموسيقية المنقولة من الخارج لم تكن سابقة لنظرية الموسيقى العربية ، ولكنها دخلت عليها فتلقحت بها تلك الأصول التي كان لها مميزات خاصة .

وإدراك هذه الحقيقة أمر في غاية الأهمية ، خشية أن يتسرب إلى الأذهان أن الموسيقى العربية من أصل فارسي أو بيزنطي .

قال إسحق الموصلي مرة لأmir المؤمنين وهو يحمل بيده عوده : « هذا شيء لا تعرفه الحواري ولا يصلح لهن فقد بلعني أن (الفلهبذ) «المغني الفارسي» صرب يوماً بين يدي كسرى فأحسن فحسده رجل من أهل صنعته وترقبه حتى قام لبعض شأنه ثم حالفه إلى عوده فشوش بعض أوتاره ، ورجع فضرب وهو لا يدري والملوك لا تصلح في مجالسها العيدان ، فلم يزل يضرب بذلك العود الفاسد إلى أن فرغ ثم قام وأخبر لملك بالقصة فامتنح الملك العود فعرف ما فيه ثم قال (زه زه وزهان زه) ، ووصله بصلة كبيرة . فلما وقفت (والكلام لإسحق) على هذه الرواية أخذت نفسي ورصتها على ذلك وقلت لا ينبغي أن يكون (الفلهبذ) أقوى على هذا مني<sup>(١)</sup> .

وهناك مئات الأخبار من هذا ، وإن دلت هذه القصة على شيء فهي مثال من أمثلة عدة تظهر مدى الاختلاط الواضح الذي قام بين الموسيقى العربية والأخرى الفارسية .

أهمية التدوين :

ويتمثل في أبجدية الأنغام الموسيقية أو ما يمكن تسميته بالتنغيم (Solfège) وهو الشائع باستعمال النوتة التي تعتبر وسيلة لكتابة الموسيقى . وقد تطورت معها إلى حد أن النوتة الحالية التي ذاع استخدامها في أرجاء عصر النهضة الأوروبية لم تعد قادرة على

(١) الأغاني ج ١٥ ، ص ١٨٥ .

استعبد الموسيقى الأوروبية المعاصرة ، فضلاً عن أن تكون قادرة على ترجمة ألوان أخرى من الموسيقى غير الأوروبية .

ولقد كانت أوروبا قبل القرن العاشر الميلادي تنوّل بطريقة للتدوين تقوم على النون Neumes وهي عبارة عن رموز موسيقية مقتبسة من حركات الكتابة الإغريقية وترتكز على عنصرين<sup>(١)</sup> :

أ - نقطة : Le Punctus - Oiubr وتشير إلى الحركة النازلة للصوت .

ب - خط عمودي - Lovirga ويشير إلى إيقاع الصوت<sup>(٢)</sup> .

كانت هذه الرموز تعطي «تجاء حدود النغم من دون أن تحدد أبعاده ، وكانت تدوّن بها الأناشيد الكنسية . ثم تطورت في عصر التروبادور بتضخيم النقطة وإضافة بعض الخطوط ، ولكنها لم تلبث أن توسلت بالحروف الأبجدية . واستمرت كذلك إلى القرن الثامن عشر الذي بدأ معه استعمال الأسلوب الحديث»<sup>(٣)</sup> . ويعتبر التدوين بالحروف أقدم من ذلك بكثير فالأوتار الخمسة التي يحمل على أساسها تدل على مرحلة من تطور العود ، كانت قد انقضت منذ زمن طويل ، إذ هو من مبتكرات الأندلسيين الذين كانوا يلجأون في تسجيل النغمات إلى التدوين الجدولي لقائم على الأبجدية أو على أسماء الأصابع حسب موضعها في العزف على الدساتين .

فقد استعمل الطريقة الأولى كل من «الكندي» في رسائله والفارابي في الموسيقى الكبير وابن زيد في كتابه الكافي في الموسيقى . واستعمل ابن سينا الطريقة الثانية في جوامع علم الموسيقى من كتاب الشفا وكذلك «الكندي» في بعض المرات<sup>(٤)</sup> .

وتجدر الإشارة إلى أن توّسل الموسيقيين بالحروف الأبجدية في التعبير عن النغمات كان يخضع لأسلوبين :

(١) الألعاني ٨ : ١٧٢ .

(٢) Menendez Pidal; Poesia arabiez poesia europa. Madrid, 1941, P. 135.

(٣) Menendez Pidal; Poesia arabiez, poesia europa, Madrid, 1941.

(٤) La musique des Troubadours, p. 140.

(٥) كورت زاكس : تراث الموسيقى العالمية . ترجمة د. سميحة الخولي ، دار النهضة ، ص ٢١٧ .

١ - اتباع تسلسل هذه الحروف على الشكل الآتي :

أ - ب - ج - د - هـ - و - ز - ح - ط - ك - ل - م - ن . . وهي الطريقة التي سار عليها الكندي<sup>(١)</sup> .

٢ - اتباع قيمة الحروف العددية بالوقوف المبدئي عند الباء ، وهي تساوي عشرة ثم الإضافة إليها من الحروف الأولى ما يزيد قيمتها ، على هذا النحو :

أ ب ج د هـ و ز ح ط ي يا يج يد يه  
١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨ ٩ ١٠ ١١ ١٢ ١٣ ١٤

وهي الطريقة التي سلكها ابن زبلة<sup>(٢)</sup> .

وقد استعمل الأوروبيون في مرحلة تعريب موسيقاهم هذا التدوين الجدولي ، إذ اهتم الكونت هرمانوس كونتراكوس بمؤلفات الكندي الموسيقية ونقل عنه كتابة النوتة الموسيقية<sup>(٣)</sup> .

واستمرت أوروبا تستخدم هذا الأسلوب حتى القرن الثامن عشر وهو البداية التي أنضأت الطريق أمام أوروبا لاستكمال التدوين الذي تمده به درجة النغمات وتضبط أزمنة الألحان وإيقاعاتها<sup>(٤)</sup> .

ويذهب البعض إلى القول والاستنتاج الشخصي على أن المقاطع الصولفائية فا FA ، مي MI ، ري RE ، دو DO ، سي SI ، لا LA ، صول SOL ، مأخوذة عن لأحرف العربية دال ، راء ، ميم ، فاء ، صاد ، لام ، سي التي نجدها مع غيرها في مقطوعات من الموسيقى اللاتينية في القرن الحادي عشر<sup>(٥)</sup> . وذهب بعضهم إلى تكذيب ذلك بقولهم بأن الموسيقى الإيطالية جيدفون أرنيو قد أخذها عام ١٠٢٦ م عن نشيد يوحنا<sup>(٥)</sup> .

(١) مؤلفات الكندي الموسيقية ، ص ٤٧ ، وعنها مجلة الأبحاث - الجامعة الأميركية ، ١٩٦٨ ،  
تشرين الأول ، ص ١٣٨ .

(٢) زكريا يوسف : موسيقى الكندي ، بغداد ، ١٩٦٢ ، ص ٣٦ - ٣٧ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٤٢ - ٤٣ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٥٠ - ٥١ .

(٥)

## الفصل الثاني : المقامات

### أولاً : الديوان

#### المقامات الأساسية :

تتركب الموسيقى من سبع نغمات فقط تسمى بالمقامات الأساسية . وهي حسب الترتيب التصاعدي كالآتي :

دو ري مي فا صول لا سي

وتكرر تلك المقامات نفسها صعوداً أو هبوطاً في درجات مختلفة من الحدة أو العلف مكوّنة في ذلك عدة طبقات موسيقية مختلفة .

وألة البيانو أصح وسائل الإيضاح للمبتدئين لمعرفة موقع هذه النغمات وترتيبها بنسبة بعضها لبعض .

فهذه النغمات السبع دو ري مي إلخ تترتب على البيانو من اليسار إلى اليمين بمعنى أن ري على يمين دو ، مي على يمين ري ، فا على يمين مي وهكذا كما هو مبين في الرسم شكل « ١ » .



مي ري دو سي لا صول فا مي ري دو

شكل « ١ »

وتكرر تلك النغمات على البيانو من اليسار إلى اليمين آخذة في الازدياد في الحدة تدريجاً حتى تصل إلى أحد نغمة ممكنة فيه ، كما أنت إذا سرنا مع تلك النغمات من

اليمين إلى اليسار فإنها تأخذ دائماً بالازدياد في الغلط حتى تصل إلى أغلظ النغمات .

الحلقات السلمية أو المجموعة السلمية هكذا تسميتها أو السلسلة الصوتية وهذه أصح :  
يمكن أن نكون مجموعات عدة من تلك النغمات إذا ابتدأنا من أي منها وسرنا  
على الترتيب حتى تكرر تلك النغمة نفسها . فيمكننا مثلاً أن نبتدىء بالنغمة «فا» ونكون  
الحلقة الآتية (من الشمال إلى اليمين) .

مثال «١» : 

فا مي ري دو سي لا صول فا

كما يمكننا أن نبتدىء بالنغمة «سي» ونكون الحلقة الآتية :

مثال «٢» : 

سي لا صول فا مي ري دو سي


وهكذا . . .

ومثل تلك الحلقات نسمى بالحلقات السلمية ، لأنها تأخذ في بنائها الترتيب  
التدريجي . وتسمى النغمة الأولى التي تبنى عليها الحلقة «أساس الحلقة» والنغمة التي  
تنتهي بها الحلقة «جواب الأساس» .

وتشتمل كل حلقة من تلك الحلقات على ثماني نغمات ، ضمنها أساس الحلقة  
وجوابها .

الحلقات السلمية الصاعدة والهابطة :

فإن أجرى ترتيب النغمات في الحلقة السلمية على نحو ما تقدم «من الشمال إلى  
اليمين» سميت «حلقة سلمية صاعدة» إذ تزداد نغماتها في الحدة تدريجاً . فإن تعاقبت  
من اليمين إلى الشمال سميت «حلقة سلمية هابطة» إذ تزداد نغماتها في الغلط تدريجاً  
هكذا :

مثال «٣» : 

دو سي لا صول فا مي ري دو

وتسمى النغمة التي يبتدأ بها في مثل هذه الحلقة «جواب الحلقة» والنغمة التي

تنتهي بها الحلقة «قرار الجواب» .

المرتبة أو الديوان أو الأوكتاف :

كل ثماني نغمات وتبنى على الصورة المتقدمة أي تأخذ في ترتيبها الترتيب التدريجي (السلمي) صعوداً أو هبوطاً وتنتهي بجواب الأساس (في حالة الصعود كما هي الحال في مثالي ١ ، ٢) أو بقرار الجواب (في حالة الهبوط كمثال ٣) ، يطلق عليها اسم مرتبة أو ديوان أو أركتاف<sup>(١)</sup> .

الحلقات القفزية :

ويمكن بناء حلقات أخرى من تلك النغمات السبع الأساسية بشكل يغير الترتيب التدريجي الذي راعيناه في بناء الحلقات السلمية ، بل بمراعاة قيود أخرى في ذلك الترتيب ، كأن يبدأ بأساس الحلقة ثم تحذف النغمة الثانية ، وتثبت الثالثة ثم تحذف الرابعة ، وتثبت الخامسة ثم تحذف السادسة ، وهكذا حتى تكرر النغمة الأولى نفسها . فمثلاً يمكننا أن نبني الحلقة الآتية على الأساس «دو» من الشمال إلى اليمين :

مثال «٤» :

دو لا فا ري سي حصول مي دو

ويمكننا بناء مثل تلك الحلقات بقيود أخرى كأن يبدأ بأساس الحلقة ثم تحذف النغمتان الثانية والثالثة ، وتثبت الرابعة ثم تحذف الخامسة والسادسة ، وتثبت السابعة ثم تحذف الثامنة والتاسعة ، وهكذا حتى تكرر النغمة الأولى نفسها .

فمثلاً يمكننا أن نبني الحلقة الآتية على الأساس «فا» هكذا : «من الشمال إلى اليمين» .

مثال «٥» :

فا دو حصول ري لا مي سي فا

ويمكننا بناء تلك الحلقات بقيود أخرى مثل ذكر نغمة وحذف الثلاث التي تليها في الترتيب التدريجي ، أو ذكر نغمة وحذف الأربع أو الخمس من النغمات التي تليها ، وهكذا . ومثل تلك الحلقات تسمى بالحلقات القفزية .

(١) أوكتاف كلمة مشتقة من اللفظ اللاتيني Oktavus ومعناه ثمانية .

## ثانياً : التدوين الموسيقي ، المدرج الموسيقي ، المفاتيح

التدوين الموسيقي «النوطة الموسيقية» :

حاول الناس في مختلف العصور تدوين الأصوات الموسيقية حتى كاد يكون لكل مملكة من الممالك المتعدنة أثر في تطور هذا التدوين .

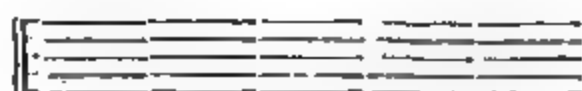
وسنشرح فيما يلي بيان الطريقة الحديثة المصطلح عليها في جميع الممالك .

تدوين الأصوات الموسيقية على الورق يسمى «بالنوطة الموسيقية» وهي عبارة عن علامات تشير إلى تلك الأصوات وترسم فيما يسمى بالمدرج الموسيقي

المدرج الموسيقي :

عبارة عن خمسة خطوط أفقية ، ترسم متوازية ، على أبعاد متساوية كالمبينة في

شكل «٢» .



«شكل ٢»

وتحصر خطوط المدرج الخمسة بينها أربع مسافات . وتعد تلك الخطوط والمسافات من أسفل إلى أعلى : فأسفل الخطوط أولها ، وأعلاها خامسها ، كما تسمى المسافة الفلى بالمسافة الأولى ، والعليا بالرابعة ، كما هو مبين في شكل «٣» .



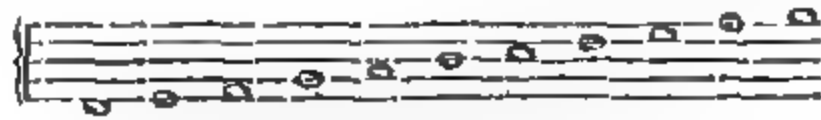
«شكل ٣»

وقد عرفنا أن النغمات السبع يمكن ترتيبها في شكل سلم صوتي ، صاعد أو هابط . وهذا المدرج الموسيقي الذي تمثله الخطوط الخمسة هو في الحقيقة امتداد لدرجات سلم يمكن وضع هذه العلامات «النغمات» عليه . وقد اصطلح لتوفير عدد



الخطوط المستعملة أن توضع نغمة على كل خط من الخطوط الخمسة وأخرى فيما بين كل خطين «أي في المسافات» .

وعلى ذلك فالمدرج الموسيقي ينسج لكتابة إحدى عشرة علامة خمس منها على الخطوط ، وأربع في المسافات ، وواحدة أسفل الخط الأول وأخرى أعلى الخامس . كما هو مبين في شكل «٤» .



«شكل ٤»

المفاتيح :

فالمدرج الموسيقي إذا لا يتسع إلا لكتابة إحدى عشرة علامة .

وحيث أن الأصوات الموسيقية عديدة ، يربى ما نستخدمه منها على مبعة دواوين فإن المدرج الموسيقي ، على نحو ما عرفناه يعجز عن أن يفي بقبول جميع هذه الأصوات .

لذلك عمد الموسيقيون إلى إيجاد علامات خاصة ، سموها المفاتيح ترسم في أول المدرج من جهة اليسار لتمييزه من غيره من المدرجات ، وتعين ما يرسم فيه من العلامات الموسيقية .

أنواع المفاتيح :

وهذه المفاتيح ثلاثة أنواع :

«١» مفتاح صول (أو مفتاح الكمنجة) شكل «٥» .



«شكل ٥»

ويستعمل هذا المفتاح في تدوين الأصوات المتوسطة الحدة والأصوات الحادة .

وسمي بمفتاح صول لأنه يُنشد في كتابته من الحظ الثاني في المدرج ، ويكسب

العلامة المرسومة على هذا الخط اسم صول شكل «٦» .



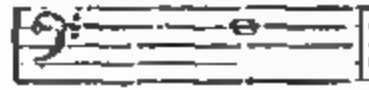
«شكل ٦»

«٢» مفتاح فا (أو مفتاح الباس) شكل «٧» .



«شكل ٧»

ويستعمل هذا المفتاح في تدوين الأصوات المتوسطة الحدة والأصوات الثقيلة  
وسمى بمفتاح فا لأنه يبدأ في كتابته من الخط الرابع ، ويكسب العلامة المرسومة  
فوق هذا الخط اسم فا ، شكل «٨» .



«شكل ٨»

«٣» مفتاح دو ويرسم كما في شكل «٩» .



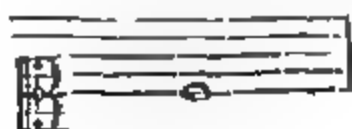
«شكل ٩»

ويستعمل هذا المفتاح في تدوين الأصوات المتوسطة الحدة فقط .  
وسمى بمفتاح دو لأنه يكسب العلامة المرسومة على الخط المرموز له بهذا  
المفتاح اسم دو .

وهذا المفتاح ثلاثة أنواع :

«أ» المفتاح الحاد «أو مفتاح سوبرانو» ، وهو أحد أصوات الغناء للنساء .

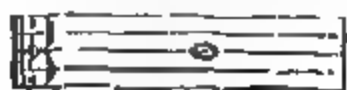
ويرسم على الخط الأول ويكسب العلامة المرسومة على الخط المذكور اسم دو  
شكل «١٠» .



«شكل ١٠»

«ب» مفتاح الطو «الصوت الثقيل للنساء والأولاد» .

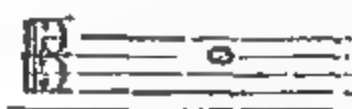
يرسم على الخط الثالث ويكسب العلامة المرسومة على الخط المذكور اسم دو  
شكل «١١» .



«شكل ١١»

«ج» مفتاح تينور «الصوت الحاد للرجال» .

يرسم فوق الخط الرابع ويكسب العلامة المرسومة على الخط المذكور اسم دو  
شكل «١٢» .



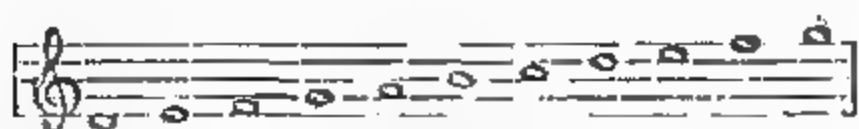
«شكل ١٢»

والشائع في الاستعمال من هذه المفاتيح لكتابة العلامات الموسيقية الخاصة  
بالحان الآلات مما المفتاحان الأولان مفتاح صول ومفتاح فا . كما أنهما يستعملان  
كذلك في كتابة الكثير من الحان الغناء . ويمكن الاكتفاء بهما في الأحوال الاعتيادية .

أما المفتاح الثالث ، وهو مفتاح دو ، فهو خاص ، في الغالب ، بالحان الغناء في  
الأوبرا ، لأنها تحتاج إلى كثير من المغنين والمغنيات . ولكل فرد من أفراد النوعين  
طبقة مخصوصة تلائم طبيعة صوته<sup>(١)</sup> الأصوات المحصورة في المدرج ذي مفتاح  
صول .

(١) نكتفي بذكر ما تقدم عن هذا المفتاح ، مفتاح دو ، بالنسبة لعدم احتياج المتدبر إليه .

وينحصر في المدرج ذي مفتاح صول العلامات الآتية في شكل «١٣» .

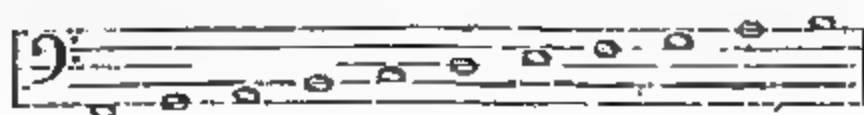


صول فا مي ري دو سي لا صول فا مي ري

«شكل ١٣»

الأصوات المحصورة في المدرج ذي مفتاح فا :

وينحصر في المدرج ذي مفتاح فا العلامات الآتية : في شكل «١٤» .



سي لا صول فا مي ري دو سي لا صول فا

«شكل ١٤»

الخطوط الإضافية :

وبالرغم من استعمال تلك المفاتيح المختلفة التي تساعد على تدوين أصوات موسيقية عديدة ، فإن خطوط المدرج ومسافات الأربع لا تفي بعد كل ذلك بكتابة جميع الأصوات الموسيقية التي سبق أن ذكرنا أنها تزيد على الخمسين صوتاً

لذلك عمد الموسيقيون إلى حيلة أخرى ، وهي أن ترسم شرط قصيرة ، فوق خطوط المدرج الأصلية وتحتها ، وتلك الشرط القصيرة تسمى «الخطوط الإضافية» . فيقول الإنسان مثلاً إن علامة سي واقعة أعلى الخط الأول الإضافي في المدرج شكل



«شكل ١٥»

أو أن علامة دو واقعة على الخط الأول الإضافي تحت المدرج شكل «١٦» .

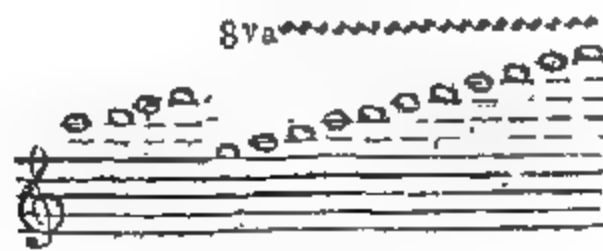


«شكل ١٦»

وهكذا يستطيع الإنسان أن يرسم فوق وتحت المدرج ، زيادة على استعمال المفاتيح المختلفة ، عدة خطوط إضافية تساعد على تدوين الأصوات الموسيقية المتعددة .

علامات الأوكتاف أو «الديوان التالي» :

وإذا استعملنا عدداً كبيراً من الخطوط الإضافية يلتبس علينا عد تلك الخطوط في أثناء العزف ، كما يصعب كذلك على الكاتب تدوينها ولذلك فإنه لا يستعمل منها في الغالب أكثر من خمسة خطوط ، فإذا اضطر الإنسان إلى تدوين صوت يحتاج في تدوينه إلى عدد أكبر من الخطوط الإضافية الخمسة المذكورة ، فإنه يستعير تلك الكثرة استعمال علامة أخرى تسمى «علامة الأوكتاف» ويرمز لها في النوتة بالرقم 8 وعلى جانبه الأيمن شرطة أفقية متعرجة<sup>(١)</sup> كما في شكل «١٧» .



«شكل ١٧»

ومعنى تلك الإشارة أن جميع العلامات الموسيقية الموضوعة تحت تلك الشرطة المتعرجة أو فوقها ترفع أو تخفض في حداثها أوكتافاً كاملاً «ديواناً كاملاً» عن مدلولها الكتابي .

ويستحسن في حالة كتابة تلك العلامة تحت المدرج بقصد خفض صوتها أن يميز الرقم 8 بكلمة bassa ومعناها «ثقل» لتحاشي الالتباس فترسم كما في شكل «١٨» .



«شكل ١٨»

(١) قد يكتب أحياناً الحرفان va (اختصار أوكتاف على يعين الرقم 8 قبل الشرطة المتعرجة هكذا 8va) .

ومتى انتهت الشرطة المتعرجة فوق أو تحت المدرج يقف مفعولها وتقرأ العلامات بعد ذلك حسب مدلولها الطبيعي<sup>(١)</sup>.

العلاقة بين مدرج مفتاح صول ومدرج مفتاح فا :

شرحنا العلامات الموسيقية التي تنحصر في كل من مدرج صول ومدرج فا ، ليعلم القارئ أن كلا من هذين المدرجين يشمل منطقة من النغمات غير التي يشتمل عليها الآخر . فمدرج مفتاح صول يتدء بالعلامة الموسيقية «ري» التي هي تحت الخط الأول منه «انظر شكل ١٣» . بينما مدرج «فا» ينتهي بالعلامة الموسيقية «سي» التي هي أعلى الخط الخامس منه «انظر شكل ١٤» . فإذا أضفنا بين هاتين العلامتين علامة «دو» التي تقع بينهما أصبحت العلامات الموسيقية المنحصرة في المدرجين متصلة اتصالاً تاماً في الترتيب التدريجي ، صعوداً من مفتاح «فا» إلى مفتاح «صول» ، أو هبوطاً من مفتاح «صول» إلى مفتاح «فا» .

ولهذا فإن المدرجين لا يفصلهما في ترتيب علامتهما الموسيقية غير خط إضافي واحد . هو الأول من أسفل مدرج مفتاح «صول» ، والأول من أعلى مدرج مفتاح «فا» ، وتقع عليه علامة «دو» كما في شكل ١٩ .



«شكل ١٩»

(١) يكتب في كثير من الأحوال في النوتة الأجنبية بعد انتهاء الشرطة المتعرجة لفظة loco وهي لفظة إيطالية معناها لغة «في مكانه» واصطلاحاً تنبيه العازف إلى انتهاء مفعول الشرطة المتعرجة .

## ثالثاً : المدرج الموسيقي العام

إن فن التدوين الموسيقي - كتابة الألحان - في عهده الأول ، وعلاقته بالمفاتيح الموسيقية ، وتكوين المدرجات الموسيقية الستة وكيفية اشتقاقها من المدرج الموسيقي العام ، وغير ذلك من الابتكارات التي تمت ، كان في ذلك العصر الذي دعي بعصر الإصلاح الموسيقي - الجيل التاسع الميلادي - حيث ابتكر علماء الموسيقى طريقة للتدوين الموسيقي ، ولكن لم تكن في أول عهدها صالحة يركن إليها الموسيقي إذا مارسها ، وذلك لعدم صلاحيتها واستيفائها شروط التدوين واصطلاحاته وعدم ارتكازها بعد على قواعد أساسية صحيحة . فالغموض ما يزال يغلب عليها ، وهي لا تعبر عن كل ما يحتاجه فن التدوين من تمثيل للطبقات الصوتية وأجزاء مقاديرها المختلفة .

ودأب العلماء على تحسينها فاستطاعوا بعد قليل من الزمن أن يستبطنوا رموزاً اصطلاحية تعين الطبقات الصوتية الثلاثة المعروفة وهي : الحادة والغليظة والوسطى وتميز بعضها عن الآخر . فجمعوا أكبر عدد ممكن من الأصوات الموسيقية وحصروها قبلغ عددها ٦٤ درجة صوتية يتألف منها تسعة دواوين موسيقية كاملة ، فأنشأوا أسطراً إضافية لتدون هذه الأصوات عليها .

ولكنهم كانوا كلما أرادوا تدوين الأربعة والستون صوتاً - درجات متتالية - تملأ بعضها بعضاً درجة فدرجة ، احتاجوا إلى استعمال ٣٢ سطرًا مبتدئين بوضع أول وأغلظ صوت وهو (الدو) على أول سطر من الأسفل ، إلى أن ينتهوا بوضعهم أحد وأعلى صوت ، وهو الدور أيضاً والذي هو الصوت الرابع والستون ، ويقع على السطر الثاني والثلاثون من أعلى كما نراه مرسوماً على الصفحة التالية على هذه الأسطر التي أطلقوا عليها فيما بعد اسم (المدرج الموسيقي العام) . شكل « ٢٠ » .

## (المدرج الموسيقي العام)

أحد صوت وهو الجواب التاسع  
لصوت دو الغليظ الأول

تعدد الأسطر

الديوان الثامن	سي	دو	٢٧
	صوت	لا	٢٦
	سي	فا	٢٥
	دو	ري	٢٤
	لا	مي	٢٣
	فا	صول	٢٢
	ري	مي	٢١
	سي	دو	٢٠
	صوت	لا	١٩
	سي	فا	١٨
الديوان السادس	دو	ري	١٧
	لا	مي	١٦
	فا	صول	١٥
	ري	مي	١٤
	سي	دو	١٣
	صوت	لا	١٢
	سي	فا	١١
	دو	ري	١٠
	لا	مي	٩
	فا	صول	٨
الديوان الرابع	ري	مي	٧
	سي	دو	٦
	صوت	لا	٥
	سي	فا	٤
	دو	ري	٣
	لا	مي	٢
	فا	صول	١
	ري	مي	٠
	سي	دو	-
	صوت	لا	-
الديوان الثاني	دو	ري	٩
	لا	مي	٨
	فا	صول	٧
	ري	مي	٦
	سي	دو	٥
	صوت	لا	٤
	سي	فا	٣
	دو	ري	٢
	لا	مي	١
	فا	صول	٠
الديوان الأول	ري	مي	-
	سي	دو	-
	صوت	لا	-
	سي	فا	-
	دو	ري	-
	لا	مي	-
	فا	صول	-
	ري	مي	-
	سي	دو	-
	صوت	لا	-
أول وأغلظ صوت	دو	ري	٩
	لا	مي	٨
	فا	صول	٧
	ري	مي	٦
	سي	دو	٥
	صوت	لا	٤
	سي	فا	٣
	دو	ري	٢
	لا	مي	١
	فا	صول	٠

شكل ٣٠١

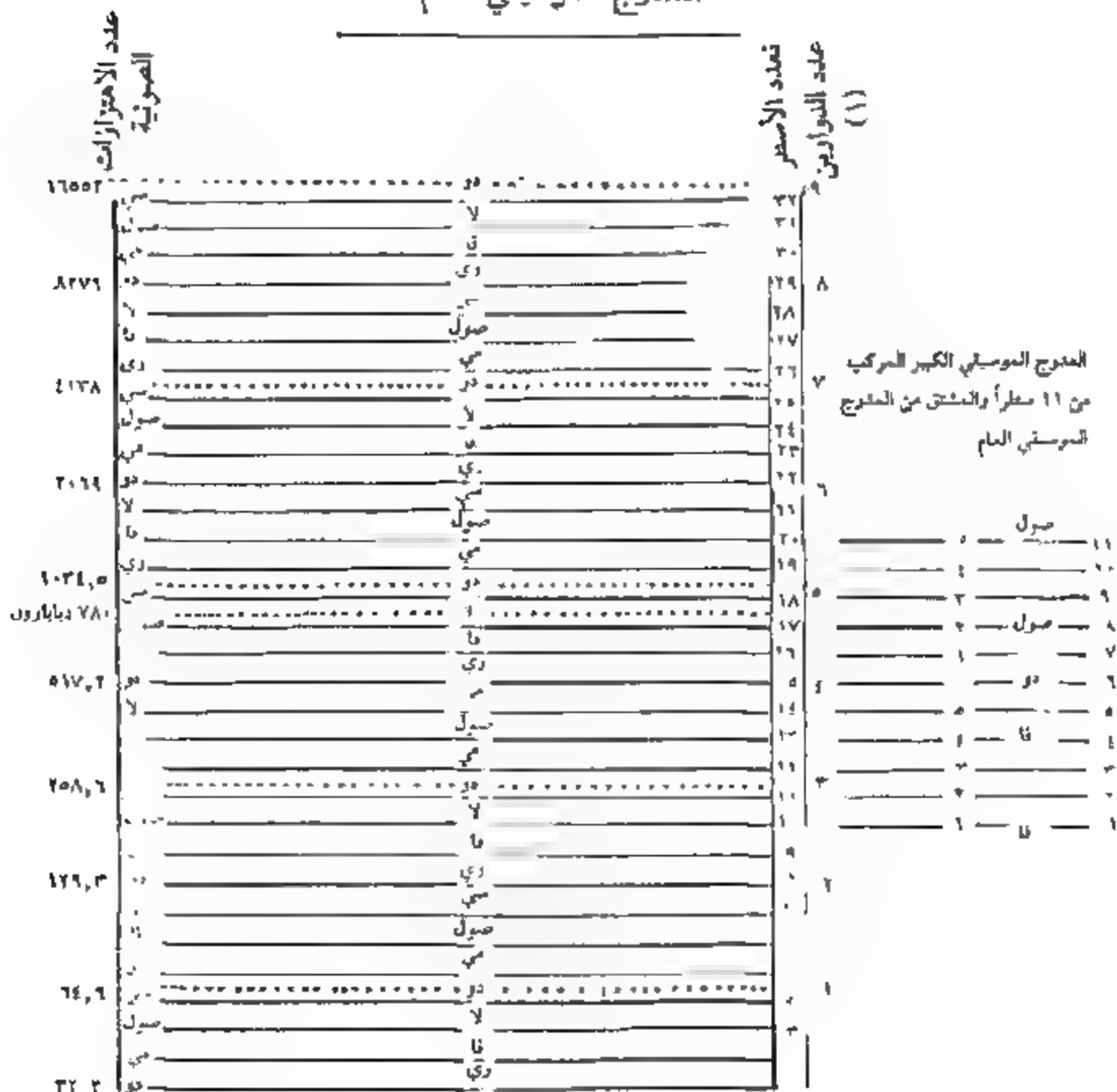
ولما تقدمت الفنون بتقدم العلوم واتسعت دائرة المعارف ، أدرك علماء الموسيقى أن الأصوات التي تخرج من الآلات الموسيقية والحناجر البشرية التي في مقدور الإنسان تأديتها والتغني بها ، لا تزيد عن خمسة وعشرين صوتاً تستسيغها الأذن ويتذوقها السمع بلذة وراحة ، ورأوا بأنه يصعب على أي كان بل يستحيل استعمال أصوات المدرج العام ذو الاثني والثلاثين سطرًا المنشور أعلاه نظراً لعدم وجود أصوات آلية أو بشرية تستطيع الوصول إلى حديه الأدنى والأعلى أي - الغليظ والحاد - لذلك اتخذوا من هذا السلم



العام إحدى عشر سطراً من أسطره وكونو منه (مدرجاً) موسيقياً يدونون عليه جميع م يحتاجون من أصوات لأن فيه فوق الكفاية .

أما الطريقة الفنية العلمية التي اتخذوها لاشتقاق المدرج ذي الأحد عشر سطراً من المدرج الموسيقي العام ، والذي أطلقوا عليه فيما بعد اسم (المدرج الموسيقي الكبير) : فإليك رسمه وتفسيره .

### المُدْرَجُ الموسيقي العام ذاته



شكل ٢١

وتفسير هذا العمل الفني نجملته فيما يلي :

يوجد في الموسيقى ستة مدرجات تضم جميع الطبقات الصوتية ولكل مدرج مفتاحه ، والمفاتيح الموسيقية عددها ستة أيضاً وهي بعدد المدرجات التي تعرف بها ، أي من مفاتيحها يستدل عليها . فتعرف نوع الطبقة الصوتية إذاً من اسم المفتاح المدون على مكان تلك القطعة من المدرج .

وهذه المفاتيح الستة هي على ثلاثة أنواع : مفتاح الصول للطبقة الحادة . ومفتاح الفا للطبقة الغليظة . وأربعة مفاتيح (دو) للطبقة الوسطى ويرمز إلى هذه المفاتيح كما يلي :

١ - مفتاح الصول :



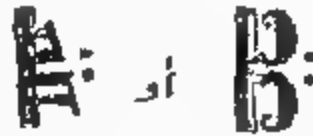
ويوضع على الخط الثاني فقط من المدرج الصغير .

٢ - مفتاح الفا :



ويوضع على أحد الخطين الثالث أو الرابع من المدرج الصغير .

٣ - مفتاح الدلو :



ويوضع على أحد الخطوط الأربعة الأولى من المدرج الصغير

والمدرجات التي كل مدرج منها مؤلف من خمسة سطور والتي ندون عليها أية طبقة صوتية هي مشتقة أيضاً من المدرج الموسيقي (الكبير) ذو الأحد عشر سطوراً المشهور آنفاً<sup>(١)</sup> .

أما الطريقة الفنية التي استعملوها لاشتقاقها فهي :

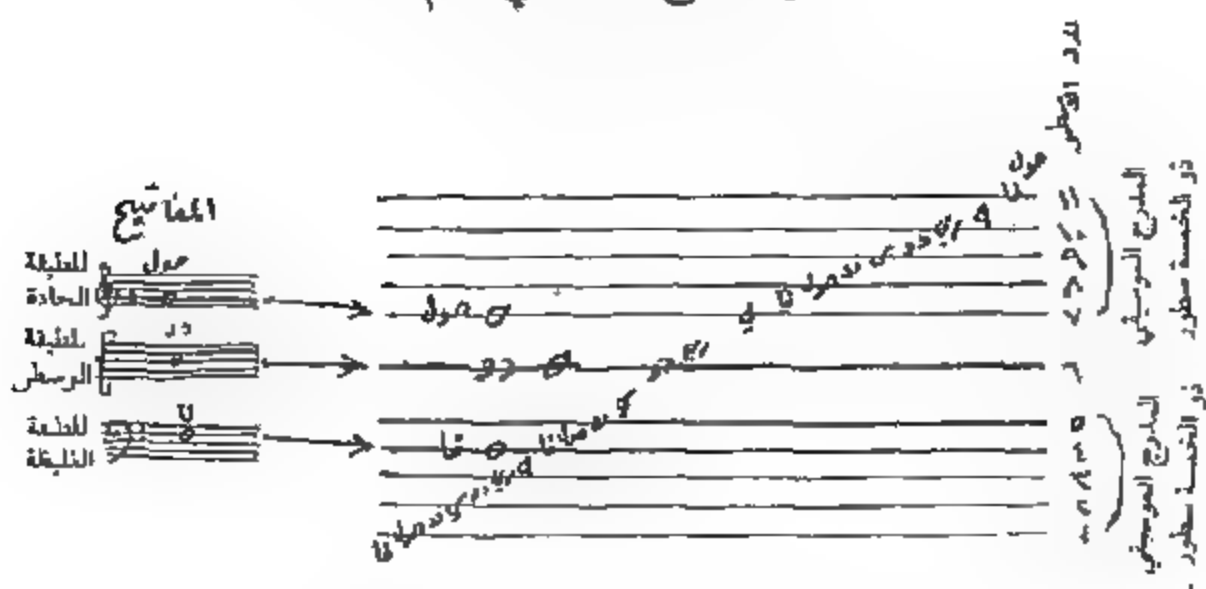
إن الغربيين الذين اتخذوا المدرج الموسيقي الكبير ذو الأحد عشر سطوراً واشتقوه من المدرج الموسيقي العام لم يتخذوه لاستحالة استعمال - المدرج العام فحسب - بل

(١) عدد الدراوين تسعة وبموجب الاصطلاح القديم كان البدء في عهدنا من لا إلى صول ، ولكن الإنسان مهما بلغت حاجته إلى الأصوات الكثيرة فلا يمكن أن يلزمه أكثر من هذا العدد ليخرج منها القدر الذي يحتاجه .

لأنهم حصروا الطبقات الصوتية في ثلاثة أنواع . حادة وغليلة ووسطى . فأصبحت حاجتهم إلى مدرجات ثلاثة ذات طبقات مختلفة ثلاثة . وأصبحوا بحاجة إلى إيجاد إشارات اصطلاحية ترمز إلى تلك الطبقات الثلاثة ، لكل طبقة شارة تختص بها للتفريق بينها .

وقد أطلقوا على كل شارة منها اسم (مفتاح) فكونوا لكل طبقة مدرجاً خاصاً يضم أصواتها وقسموا المدرج (الكبير) ذا الأحد عشر سطراً فاشتقوا منه ستة مدرجات حددوها بثلاثة أنواع ترسمها على الصورة التالية :

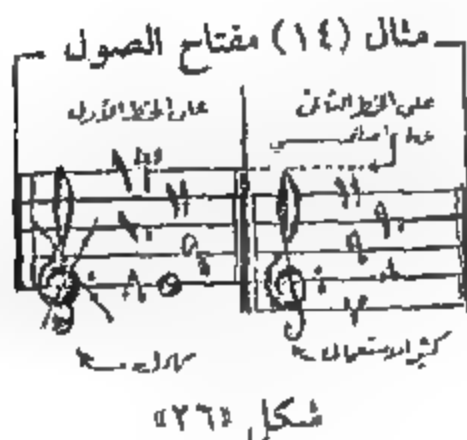
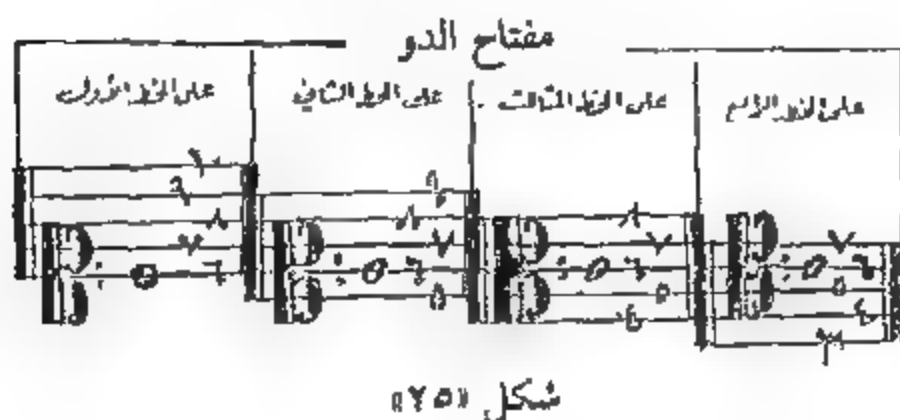
### المدرج الموسيقي الكبير ذاته المركب من أحد عشر صوتاً والمشتق من المدرج الموسيقي العام



### المفاتيح بين المدرج الصغير والمدرج العام



شكل ٢٣

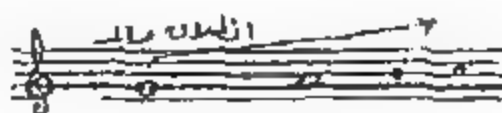


كيفية قراءة العلامات :

بما أن مفتاح الصول - المختص بالطبقة العليا - هو الأكثر استعمالاً من سواه ، فإننا سوف ندرس بواسطته طريقة القراءة للعلامات الصوتية .

١ - إن وجود مفتاح الصول على الخط الثاني - من المدرج الصغير - يعطي هذا الخط اسم صول فإذا عرفنا أن الخط الثاني هو صول صار من السهل علينا معرفة أسماء

بقية العلامات ، وذلك استناداً إلى معرفتنا أنه مباشرة بعد علامة صول تأتي علامة لا - صعوداً - مثال (٢٦) .



## ٢ - أصوات الرجال :

إن أصوات الرجال الاربعة تسمى (تينور) Tenor وهي نوعان :

الأول : وهو أعلى أصوات الرجال ارتفاعاً ويسمى (تينور أول) Premier Tenor .

والثاني : وهو أقل ارتفاعاً من الأول ويسمى (تينور ثانٍ) Second Tenor .

والأصوات الغليظة للرجال تسمى (باص) Basse وهي نوعان أيضاً :

نوع غليظ يسمى (باص أول) أو (باريتون) Premier Basse, ou Baryton .

ونوع آخر أكثر غلظاً من الأول يسمى (باص ثانٍ) Second Basse .

والأصوات الموسيقية المختلفة المتقدم ذكرها للنساء والأطفال والرجال ، تكتب على عدة مفاتيح وكل مفتاح خاص بأحدها كما أوضحنا في دروس المفاتيح الموسيقية توزيع الأصوات والآلات الموسيقية :

تُكتب نوتات المنطقة الاعتيادية لصوت الباص الأول أو الباريون على مفتاح الفا السطر الرابع :

والمنطقة الاعتيادية لصوت الباص الثاني تكتب على مفتاح الفا في السطر الرابع أيضاً .



شكل «٣٠»



شكل «٢٩»

١ - أسماء أصوات الآلات الموسيقية التي تدون نوتاتها على مفتاح الفا :

أصوات : باص أول أو باريون<sup>(١)</sup> .

باص ثانٍ .

(١) باص أول أو باريون . كان يكتب فيما مضى على مفتاح فا السطر الثالث .

آلات : باصو .

كور «البعض الأصوات فقط» .

ترومبون باص .

توبا .

فيولونسيل .

كونتر باص<sup>(١)</sup> .

المنطقة الاعتيادية لصوت التينور الأول ، وهي تكتب على مفتاح دو السطر

الرابع .

المنطقة الاعتيادية لصوت التينور الثاني ، وهي تكتب على مفتاح دو السطر

الرابع .



شكل «٣٢»

شكل «٣١»

٢ - أسماء الأصوات والآلات التي تدون نواتها على مفتاح دو السطر الرابع فهي :

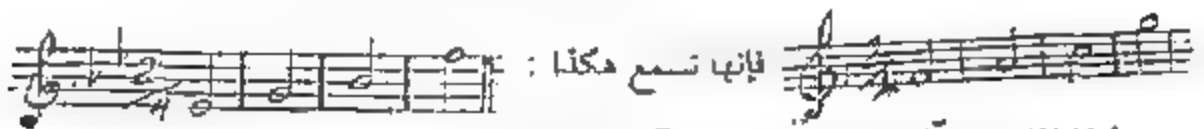
«سم الصوت : تينور أول .

تينور ثان

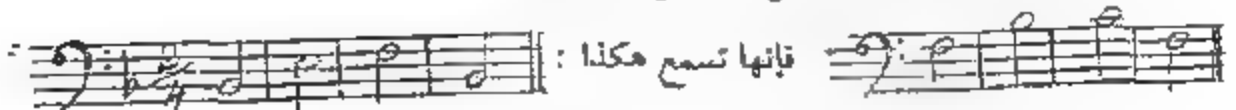
(١) تدون نوتة الكونتر باص على أركناف أعلى من الصوت الذي يحرجه تعادياً لكثرة الخطوط السفلى الإضافية فيه . فمثلاً إذا كتبنا للكونتر باص النوت التالية .



ويست الكونتر باص الآلة الوحيدة التي تخرج أصوات غير أصوات النوتة العدونة ، بل توجد آلات أخرى تخرج هذه الأصوات . فإذا كتبنا مثلاً للكلارينيت «سي بيمول» النوتات التالية :



وهكذا إذا كتبنا لآلة (كور) نأ الترات الآتية :



اسم الآلة : باصو - لبعض الأصوات فقط

ترومبون تينور .

فيولونسيل - لبعض الأصوات فقط .

وتدون نوتات المنطقة الاعتيادية لصوت الكونترالتو على مفتاح دو السطر الثالث

هكذا .



شكل «٣٣»

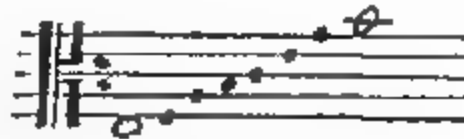
٣ - اسم الصوت والآلة التي تدون نوتاتها على مفتاح دو السطر الثالث :

اسم الصوت : كونترالتو .

اسر .

وتدون نوتات المنطقة الاعتيادية لصوت السوبرانو الأول على مفتاح دو السطر

الثالث وكان يدون هذا السوبرانو على مفتاح دو السطر الثاني .



شكل «٣٤»

٤ - أسماء الآلات التي تدون نوتاتها على مفتاح الصول :

الكمين .

الفيولونسيل - بعض أصوات حادّة لها فقط .

صفارة . هوبوا . كلارينيت . كور . كور إنكليري . كورنيت . سكسافون .

وأما نوتات البيانو والأرغن والهارب فتدون على مدرجين موسيقيين معاً هما :

«صول» السطر الثاني للأصوات الحادة التي تؤدبها اليد اليمنى ، وهو المدرج الأعلى

و «فا» السطر الرابع للأصوات الغليظة التي تؤدبها اليد اليسرى ، وهو المدرج الأسفل .



إن علامات الصمت هي ، من العناصر الأساسية لبناء الموسيقى ، وتوضع للدلالة على المواضع التي يجب أن ينقطع فيها الصوت ، ولتجميل التوزيع واللحن .  
وعدها سبع كالعلامات الموسيقية الزمنية ، وهي تعادل قيمتها النسبية ومقاديرها الزمنية .

وفيما يلي : أشكالها وصورها وأسمائها المختلفة وما يقابلها من المقدار الزمني المحدد لكل علامة .

### العلامات الموسيقية وأشكالها، أزمنتها، السكتات الموسيقية

#### العلامات الموسيقية وأشكالها :

ليست جميع العلامات الموسيقية ذات شكل واحد ، بل تعدد صورها ، وتختلف أشكالها ، تبعاً لاختلاف قيمتها الزمنية ، وهي مدة مكث الصوت الذي هو مدلولها .

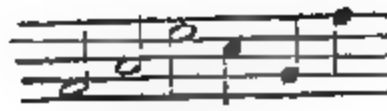
أسماء العلامات الموسيقية بالنسبة لمدلولها الزمني :

تعدد أسماء العلامات الموسيقية تبعاً لتعدد صورها . فالعلامة التي يكون زمنها أكبر ما يمكن تسمى علامة الزمن الكامل ويرمز لها بشكل مستدير تقريباً ، ولذلك تسمى «المستديرة» أو «الروند» وترسم كما في شكل «٣٥» .



#### شكل «٣٥»

وكل علامة من العلامات الموسيقية ، فيما عدا علامة الزمن الكامل ، تتركب من جزأين أساسيين : يسمى أولهما الرأس ، وثانيهما الذيل . والرأس هو الجزء المهم الذي تتوقف عليه تسمية العلامة ويرمز له بشكل بيضاري أبيض «بلاش» أو أسود «نوار» . وذيل العلامة عبارة عن خط رأسي ، يرسم إم إلى يمين الرأس متجهاً إلى أعلى ، إذا كانت العلامة واقعة أسفل الخط الثالث من المدرج الموسيقي ، أو إلى يسار الرأس متجهاً إلى أسفل إذا كانت العلامة واقعة أعلى الخط المذكور كما في شكل «٣٦» .



«شكل ٣٦»

وفي حالة وقوع العلامة على الخط الثالث من المدرج يصح رسم شرطة الذيل إلى يسار الرأس ، متجهة إلى أسفل ، أو إلى يمينها متجهة إلى أعلى كما في شكل «٣٧» .



«شكل ٣٧»

وتوجد علامات أخرى يضاف إلى شرطة ذيلها أسنان «كروش» فمنها ذات السن الواحدة ، وذات السنين الاثنتين ، وذات الأسنان الثلاث أو أكثر . وترسم الأسنان في نهاية الذيل ، وحائماً من الجهة اليمنى منه كما في شكل «٣٨» .



«شكل ٣٨»

وتسمى العلامات الموسيقية بأسماء تدل إما على مدلولها الزمني أو على أشكالها المتعددة . وإنا لنورد فيما يلي جدولاً بأسماء هذه العلامات وأشكالها :

١ - علامة الزمن الكامل وتسمى المستديرة «الروند» وترسم هكذا :



٢ - علامة  $\frac{1}{2}$  الزمن الكامل وتسمى البيضاء «بلانش» وترسم هكذا :



٣ - علامة  $\frac{1}{4}$  الزمن الكامل وتسمى السوداء «نوار» وترسم هكذا :



٤ - علامة  $\frac{1}{8}$  الزمن الكامل وتسمى ذات السن «كروش» وترسم هكذا :

٥ - علامة  $\frac{1}{16}$  من الزمن الكامل وتسمى ذات السنين «دوبل كروش» وترسم



هكذا :

٦ - علامة  $\frac{1}{32}$  من الزمن الكامل وتسمى ذات الثلاث الأسنان «تريبيل كروش» وترسم هكذا :



٧ - علامة  $\frac{1}{64}$  من الزمن الكامل وتسمى ذات الأربع الأسنان «كوادريبل كروش» وترسم هكذا :



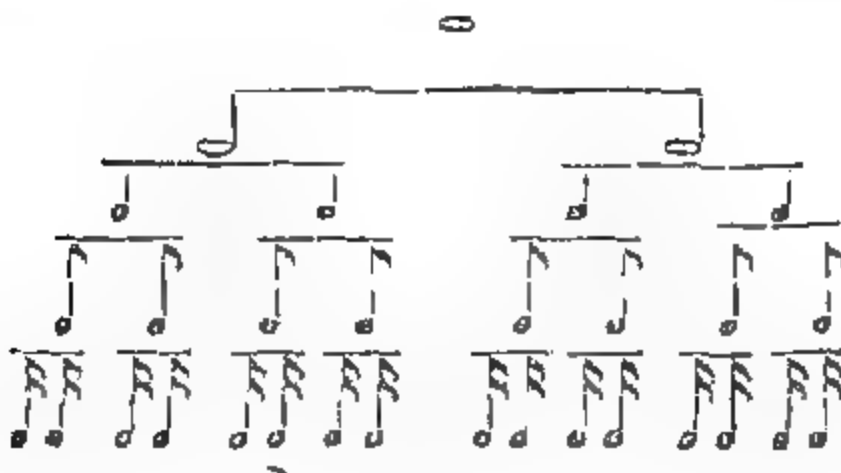
وهكذا . .

أزمة العلامات الموسيقية نسبية وليست مطلقة

ليست أزمة العلامات الموسيقية محدودة بزمن معين بل هي مختلفة باختلاف حركة الأهوية المختلفة (سرعة التوقيع) ولكنها ثابتة بنسبة بعضها لبعض .

فليس للإنسان أن يقول إن علامة الزمن الكامل «الروند» تساوي في جميع الأحوال عدداً من الثواني . إذ هذا الزمن متغير تبعاً للسرعة التي يجري عليها اللحن . ولذلك يقال في الأزمنة إن علامة الزمن الكامل «الروند» تساوي ضعف علامة نصف الزمن الكامل «بلانش» . وعلامة نصف الزمن الكامل تساوي ضعف علامة ربع الزمن الكامل «نور» . وهكذا يساوي زمن أي علامة من العلامات المتقدمة ضعف زمن العلامة التالية لها .

ويمكن بيان ذلك في الشكل «٣٩» .



شكل «٣٩»

وهكذا . . . .

كتابة العلامات متصلة وكتابتها منفصلة :

إذا تجاوزت عدة علامات من ذوات السن (كروش) فيمكن كتابتها إما متصلة بعضها عن بعض ، أو متصلة بعضها ببعض بواسطة خط أو أكثر تبعاً لعدد أسنان (الكروش) المشتملة عليها تلك العلامات شكل « ٤٠ » .



« شكل ٤٠ »

وهكذا دواليك .

ومن المهم أن يلاحظ أن علامات الزمن الكامل «الروند» ، وكذلك علامات نصف الزمن الكامل «بلاش» وأيضاً علامات ربع الزمن الكامل «نوار» لا يجوز كتابتها متصلة ، بل لا بد من كتابتها منفصلة ، كل علامة منها على حدة .

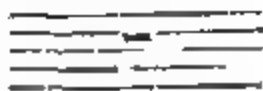
السكتات الموسيقية :

تطلق لفظة السكتات الموسيقية على الإشارات التي تستعمل للدلالة على المواقف التي يجب أن ينقطع فيها الصوت .

ونكتب هذه السكتات على صور مختلفة تبعاً لاختلاف أزمتها التي تقاس بأزمنة العلامات الموسيقية السالفة الذكر .

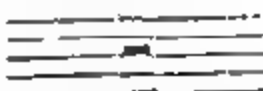
فالسكتة التي تساوي في زمنها علامة الزمن الكامل تسمى سكتة الروند «الراحة أو

برهة» وترسم شرطة قصيرة تحت الخط الرابع من المدرج الموسيقي كما في الشكل «٤١» .



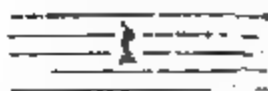
«شكل ٤١»

والسكته التي تساوي في زمنها علامة نصف الزمن الكامل تسمى سكته البلاش «نصف الراحة أو اللحظه» وترسم شرطة قصيرة فوق الخط الثالث من المدرج الموسيقي كما في شكل «٤٢» .



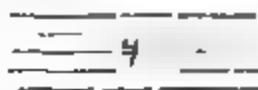
«شكل ٤٢»

والسكته التي تساوي في زمنها علامة ربع الزمن الكامل تسمى سكته النوار «زمن التنفس أو الزفرة» وترسم كما في شكل «٤٣» .



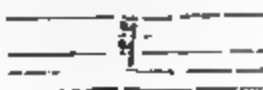
«شكل ٤٣»

والسكته التي تساوي في زمنها علامة ثمن الزمن الكامل تسمى سكته الكروش «نصف زمن التنفس أو نصف الزفرة» وترسم كما في شكل «٤٤» .








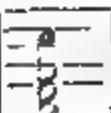


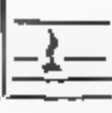
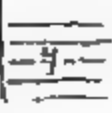


«شكل ٤٤»

والسكته التي تساوي في زمنها علامة جزء من ستة عشر من الزمن الكامل تسمى سكته دو بل كروش «ربع زمن التنفس أو ربع زمن الزفرة» وترسم كما في شكل «٤٥» .



«شكل ٤٥»

وإنما لتثبت فيما يلي بياناً لأشكال العلامات الموسيقية وما يقابلها من السكتات .

علامات موسيقية						
سكتات						

«شكل ٤٦»

العلامات الإضافية :

الوصلة أو المدة - النقطة - علامات الأرقام - الثلاثيات - السدسيات ،

الوصلة أو المدة De la liaison :

توضع بين نوتتين أو أكثر من طبقة صوتية واحدة فتضم تلك النوتات بعضها لبعض لتصبح صوتاً واحداً لا ينقطع إلا عند نهايتها حتى ولو كانت هذه النوتات من مقادير زمنية مختلفة ، كالرond مثلاً والبلاش والنوار وغيرهما . واسمدة الزمنية المعينة لتلك الأصوات في لميزان تبقى على حالها .

وفيما يلي : أمثلة مختلفة تبين كيف أن الوصلة تمثل العلامات التي تضمها فتصبح صوتاً واحداً بدون انقطاع حتى ولو تجاوزت الباطرطة الواحدة إلى عدة باطوطات متوالية .





علامة النقطة Du Point :

إذا وردت علامة النقطة المدرّنة إلى يمين أية نوتة كانت، أضفت إليها من الزمن نصف مقدارها . مثال ذلك : إذا وردت النقطة بعد الروند هكذا ○ أصبحت هذه

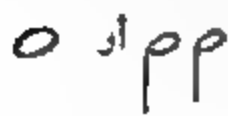













## علامات الأرقام الثلاثيات - السدسيات Les Triolets et les sextolets

### ١ - الثلاثيات :

الثلاثيات هي من علامات الأرقام التي تمثل المقادير الزمنية برقمها فوق النوتات لتضم عدداً معيناً من الأصوات أو من أجزاء الأصوات ، منها ما يضم ثلاث نوتات أو خمساً أو ستاً أو سبعة أو تسعاً أو أكثر بمعنى أن الرقم يجمع النوتات الثلاث في وقت يساوي زمناً واحداً نوار مثلاً ، إذا وضعت هكذا :  تصبح بمفعول الرقم تساوي نوتين منها فقط أي أنها تفقد ثلثها فتصبح بسقدور علامتين من الكروش  في زمنهما حينما يكونان في حالتهم الأصلية ولكنها تعزف بثلاث نوتات في زمن يساوي كروشين فقط .


هذا فيما يختص بالزمن الواحد الذي تمثله علامة النوار ، أما باقي العلامات كاربوند والبلانش والكروش والدوبل كروش إلخ . . . فتفقد كل علامة منها في قاعدة الثلاثيات ثلث مقدارها الزمني الأصلي . وفيما يلي ، أمثال لهذه القاعدة :

	مجموعها الزمني في قاعدة الثلاثيات يصبح يساوي		ثلاثيات بلانش
	مجموعها الزمني في قاعدة الثلاثيات يصبح يساوي		ثلاثيات نوار
	مجموعها الزمني في قاعدة الثلاثيات يصبح يساوي		ثلاثيات كروش
	مجموعها الزمني في قاعدة الثلاثيات يصبح يساوي		ثلاثيات دوبل
	مجموعها الزمني في قاعدة الثلاثيات يصبح يساوي		ثلاثيات تريبل كروش
	مجموعها الزمني في قاعدة الثلاثيات يصبح يساوي		ثلاثيات كوادريل كروش

### ٢ - السدسيات Les Sextolets :

السدسيات . هي ست علامات متساوية في مقادير أجزائها الزمنية ، وهي تتبع






قاعدة الثلاثيات بوضع رقم 6 فوق نوتاتها الست من أي مقدير كانت تلك العلامات الست في الزمن وتدون هكذا :  وبثأثير الرقم 6 تصبح مساوية في مدتها الزمنية لأربع علامات منها حينما تكون هذه العلامات في حالتها الأصلية .

### رابعاً : علامات التحويل

عرفنا أن المسافات الموسيقية نوعان : مسافات كبيرة يساوي كل منها «درجة كاملة» أو «بعداً طنينياً» ومسافات صغيرة يساوي كل منها نصف مسافة كبيرة ، وتسمى «مسافة صغيرة أو قاصرة» أو «نصف درجة» .

وقد وضع لنا في نهاية الدرس المتقدم أن الحاجة قد تدعو ، مراعاة لترتيب المسافات في السلالم الموسيقية ترتيباً خاصاً ، إلى تحويل إحدى المسافات الكبيرة إلى مسافات صغيرة ، أو إحدى المسافات الصغيرة إلى مسافة كبيرة ، ولإمكان ذلك يستخدم الموسيقيون في التدوين الموسيقي (النوتة) إشارات خاصة تسمى «علامات التحويل» توضع قبل علامات الأصوات المراد إجراء التحويل فيها .

وعلامات التحويل ، المستعملة عادة ثلاث علامات (\*) :

- ١ - علامات الرفع «الديز» وترسم هكذا :  وتستعمل لرفع الصوت نصف درجة «عربة» .
- ٢ - علامات الخفض «البيمول» وترسم هكذا :  وتستعمل لخفض الصوت نصف درجة «عربة» .
- ٣ - علامات الإلغاء «البيكار» وترسم هكذا : 

(\*) تستعمل الموسيقى العربية زيادة على هذه العلامات الثلاث ، رمضاءاتها التي سنشرحها في هذا الدرس ، علامات أخرى خاصة بأرباع الأصوات ستعرض لها عند الكلام على تدوين السلم الموسيقي العربي .

وتستعمل لإلغاء ما يكون قد تقدم الصوت من علامات الرفع أو الخفض .

وعند قراءة العلامات الموسيقية يضاف إليها اسم علامة لتحويل التي تسبقها ، فيقول مثلاً «دو مرفوعة» أو «دو ديز» و «لا مخفضة» أو «لا بيمول» . فإذا توسطت لعلامات الموسيقية المسبوقة بعلامات التحويل ، علامة خالية منها ، فإن هذه العلامة تسبقها علامة الإلغاء (البيكار) وتقرأ عادة مضافاً إلى اسمها لفظة «طبيعي» أو «ناتوريل» فينار «دو» طبيعي أو «دو» ناتوريل أو «دو» بيكار أي أن هذا الصوت لا يجري عليه عمل أي علامة من علامات التحويل .

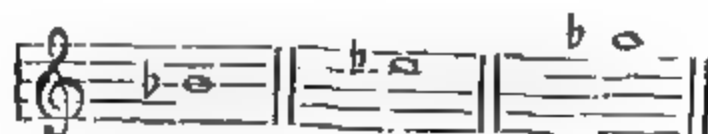
ويراعى في التدوين ضبط وضع علامات التحويل على الخط أو في المسافة المرسومة فيها علامات الصوت المراد تحويله . فمثلاً إذا رغبتنا رفع كل من الأصوات فا كا دو<sup>١</sup> كا صول<sup>١</sup> نصف درجة فإنها تكتب هكذا .



وتقرأ :

فا مرفوعة «أو فا ديز» ، دو<sup>١</sup> مرفوعة «أو دو<sup>١</sup> ديز» ، صول<sup>١</sup> مرفوعة «أو صول<sup>١</sup> ديز» .

وكذلك إذا رغبتنا مثلاً خفض كل من الأصوات سي ومي ولا نصف درجة فإنها تكتب هكذا .

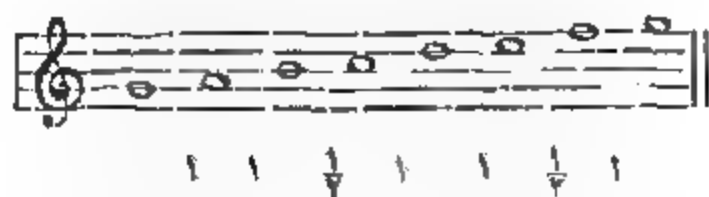


وتقرأ :

سي مخفضة «أو سي بيمول» ومي مخفضة «أو مي بيمول» ولا مخفضة «أو لا بيمول» .

ولتطبيق استعمال علامات التحويل يمكننا أن نعود إلى ما انتهينا إليه في الدرس

المتقدم . فقد أوضحت فيه أننا إذا كتبنا السلم الطبيعي الذي يتبدىء بالنغمة صول كان ترقيم مسافات هكذا :



وكذلك يبيّن أن ترتيب أبعاد هذا السلم على هذا النحو لا يتفق مع ترتيب أبعاد السلم الكبير «الماجير» ، ولجعل هذا السلم سلماً كبيراً ينبغي أن «تتحول» المسافة (مي . فا) فتصير «درجة كاملة» وأن «تتحول» المسافة فا - صول فتصير نصف درجة أي أنه ينبغي أن توضع علامة رفع «ديز» قبل فا . ويصير تدوين سلم صول الكبير هكذا :



وواضح من ترقيم أبعاد هذا السلم موافقتها لما عرفنا به الترتيب الذي يجب أن تكون عليه أبعاد السلالم الكبيرة .  
١ - علامات التحويل المضاعفة :

قد تمس الحاجة إلى مضاعفة عملية الرفع ، أي لرفع الصوت درجة كاملة (بردة) بدلاً من نصف الدرجة (العرنة) المعبر عنها بعلامة الرفع «الديز» المعتادة ، فتستعمل لذلك الرفع المضاعف إشارة أخرى مشابهة لعلامة الضرب الحسائية ، ترسم هكذا : X وفي حالة الرغبة في مضاعفة الخفض ترسم علامتان من علامات الخفض «البيمول» متجاورتان هكذا : bb

أما في حالة إلغاء علامات التحويل المضاعفة فإن العادة لم تجر بكتابة علامتين من علامات الإلغاء هكذا : bb

وإنما يكفي بكتابة علامة واحدة منها دلالة على هذا الإلغاء . أما إذا أريد إبطال

نصف العلامة المزدوجة ويقاء نصفها ، أي العودة إلى استعمال علامة تحويل واحدة منهما ، فالقاعدة تقضي بوضع علامة البيكار بجانب علامة واحدة من علامات الرفع أو الخفض هكذا مثلاً  $b$  أو  $\sharp$  وفي المثال التالي جدول يمثل جميع هذه الحالات .



وهاتان علامتان لا تستعملان في الموسيقى العربية إلا نادراً .

## ٢ - علامتان الشرقيتان :

وابتكر الأتراك علامتين لرفع أو خفض الصوت «ربع الدرجة الصوتية» الموجودة في الموسيقى الشرقية ، اتخذوها في شكل العلامات العربية وصورتها هي :

نصف ديز . وترسم هكذا  $\sharp$  أو  $\#$  ترفع الصوت ربع درجة .

نصف بيمول . وترسم هكذا  $b$  أو  $\flat$  تخفض الصوت ربع درجة .

وفي سنة ١٩٣٢ عقد في القاهرة مؤتمر للموسيقى العربية جمع أقطاب الموسيقيين من العالمين الشرقي والغربي فقرروا إضافة علامتين من علامات التحويل على العلامات الغربية. الثلاث وعلى الاثنتين الإضافيتين التركية وذلك لاستعمالها أيضاً في الموسيقى الشرقية. وكل علامة منهما تمثل ثلاثة أرباع المسافة الصوتية، رفعاً وخفضاً. ولكن لم يستعملهما أحد في التدوين الموسيقي لغاية الآن ، ولن يستعملا فيما بعد ، لأن في العلامات الغربية والتركية كفاية لما يطلبه فن التحويل في موسيقانا .

## ٣ - علامات التحويل بأجمعها Les signes d'altération :

العلامة  $b$  «م» تستعمل لخفض الصوت : ثلاثة أرباع الدرجة .

العلامة  $\flat$  تستعمل لخفض الصوت : نصف أرباع الدرجة .

العلامة  $\flat$  أو  $b$  تستعمل لحفض الصوت : ربع أربع الدرجة .

العلامة  $\natural$  أو  $c$  تستعمل لرفع الصوت : ربع أربع الدرجة .

العلامة  $\times$  تستعمل لرفع الصوت : نصف أربع الدرجة .

العلامة  $\sharp$  «م» تستعمل لرفع الصوت : ثلاثة أربع الدرجة .

### خامساً : الديوان الموسيقي

المسافات الصوتية - أسماؤها وأنواعها - تأثير علامات التحويل - التوافق والتنافر - قاعدة قلب اللحن .

#### ١ - الديوان الموسيقي :

سبق أن أشرنا في موضع سابق أنه في حالة إضافة صوت ثامن على سلسلة أصوات متتالية في الصعود تدريجياً يطلق عليها حينئذ اسم «ديوان» أو «مرتبة» ومعنى هذا أن الدواوين الموسيقية يختلف تكوينها عن تكوين السلاسل التي ذكرت، لأن لديوان يجب أن يؤلف من ثمانية أصوات ، وهذا الصوت الثامن «المضاف» يكون جواباً للصوت الأول الذي هو القرار . فالصوت الأول من الثمانية يسمى «قراراً» والثامن يسمى «جواباً» ويعتبر القرار والجواب بمنزلة وحدة لأن الصوت الثامن ليس في الحقيقة سوى صدى الصوت لأول وغطائه الحاد .

ويقال للديوان المؤلف من ثمانية أصوات بالنرسي أوكتاف Oktavus ويبدأ بتكوينه من أي صوت من الأصوات السبعة الأساسية مع إضافة الجواب الذي به يتم تأليفه .

#### ٢ - المسافة الصوتية أي الفاصلة<sup>(١)</sup> :

المسافة الصوتية ، هي التي تنحصر بين صوتين مختلفي الحدة ، أو هي البعد الصوتي الحاصل بين هذين الصوتين بوضعهما الموسيقي كالفرق بين (دو) و (ري) مثلاً .

---

(١) أما في الموسيقى الشرقية فالمسافة ثلاثة أنواع : كبيرة وصغيرة ومتوسطة ، رسياني شرحها

وهذا البعد يسمى بعداً أو مسافة ومقداره واحد في كل الموسيقىات .

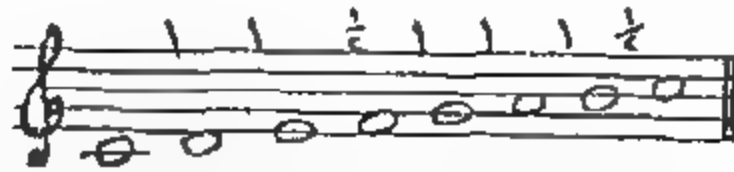
وهذه المسافة الصوتية تختلف مقاديرها بالنسبة لزيادتها أو نقصها بين الصوتين أو اكتمالها ، وأما عدد المسافات الصوتية التي يشتمل عليها الديوان الموسيقي السابق شرحه ، فهي سبع تنحصر بين ثمانية أصوات مختلفة الأبعاد ، وهي في موسيقى الغرب على نوعين كبيرة وصغيرة ، فالكبيرة تسمى «كاملة» والصغيرة «قاصرة» وهذه القاصرة هي نصف الكاملة<sup>(١)</sup> وعلى ترتيب المسافات المختلفة الأبعاد وتتابع أصواتها تتألف الألحان .

ومن هذه المسافات الصوتية في السلم الموسيقي الإفرنجي «خمسة كبيرة» وهي الواقعة بين - الدو - والري - وبين - الري - والمي - وبين - المي - والفا - والصول - وبين - الصول - واللا - وبين - اللا - والسي .

ومسافتان صغيرتان بين - المي - والفا - وبين - السي - والدو .

ويرمز لهذه المسافات بالأرقام هكذا : ١ للكبيرة و  $\frac{1}{2}$  للصغيرة .

ويمكن تدوين السلم الموسيقي الغربي الطبيعي بأصواته الثمانية ومسافته السبع على المدرج بالنوتة كما يلي :



فإذا عددت المسافات المحصورة بين أصوات هذا السلم «الثمانية» وجدنا عددها سبعاً ولكن هي بالحقبة إذا جمعت مسافات كبيرة أي «كاملة» كانت ست مسافات .

٣ - أسماء المسافات :

للمسافات الصوتية عند الغربيين أسماء كثيرة تطلق على مقاييسها وتقاس صعوداً وهبوطاً .

(١) معنى المسافة الصوتية ، مقدار البعد الذي ينحصر بين صوتين ، وهذا البعد يسمى أيضاً مسافة وهي غير المسافة الصوتية التي تسمى بمدة (مكث الصوت) مسموعاً إلى زمن ما . وبمعنى أوضح أن المسافة الصوتية ليس لها وجود ما لم يتلو الصوت صوت آخر أعلى منه لتوجد حينئذ مسافة تسمى بـ (المسافة الصوتية) .

فالمسافات التي تنحصر في دائرة الديوان الواحد تسمى «بسيطة» والتي تتعدى لديوان تسمى «مركبة» وليست المركبة سوى أجوبة للبسيطة ، كما أن للبسيطة أسماء أخرى وللمركبة كذلك . فالبسيطة التي في دائرة الديوان الواحد الأساسي تقاس وفقاً لما تحويه من الدرجات الصوتية وتسمى باسم هذه الدرجات .

فالمسافة الأولى بالنسبة لصوت دو الأساسي تسمى نوتة الدرجة الأولى .

والمسافة الثانية من دو إلى ري الأساسي تسمى نوتة الدرجة الثانية .

والمسافة الثالثة من ري إلى مي الأساسي تسمى نوتة الدرجة الثالثة

والمسافة الرابعة من مي إلى فا الأساسي تسمى نوتة الدرجة الرابعة .

والمسافة الخامسة من فا إلى صول الأساسي تسمى نوتة الدرجة الخامسة .

والمسافة السادسة من صول إلى لا الأساسي تسمى نوتة الدرجة السادسة .

والمسافة السابعة من لا إلى سي الأساسي تسمى نوتة الدرجة السابعة .

والمسافة الثامنة من سي إلى در الأساسي تسمى نوتة الدرجة الثامنة .

والمسافات المركبة تبدأ من المسافة التاسعة . أي من در الجواب ، إلى ري وهذه

الري تسمى جواب الثانية والمسافة العاشرة تسمى نوتة الدرجة العاشرة ، وجواب

الثالثة . والمسافة الحادية عشرة تسمى نوتة الدرجة الحادية عشرة ، وجواب الرابعة .

وهكذا إلى المسافة الرابعة عشرة وهي «السي» وتسمى نوتة الدرجة الرابعة عشرة ،

وجواب السابعة .

أما المسافة الخامسة عشرة التي هي ثالث دو في سلسلة تتابع أسماء الأصوات

فإنها تسمى جواب الجواب إلخ<sup>(١)</sup> . . .

٤ - أنواع المسافات :

للمسافات أنواع هي غير الأنواع الثلاثة التي ذكرت آنفاً وقلنا بأنها كبيرة وصغيرة

ومتوسطة . تلك المسافات الموجودة في سلم الموسيقى الشرقية .

وهذه الأنواع التي نعيها هنا ، موجودة في الموسيقى الشرقية والغربية ، ولها

أسماء خاصة تطلق عليها وفقاً لمقدار المسافة المحصورة بين صوتين من ناحية الحدة والغلظة .

(١) راجع تكوين السلاسل الصوتية الصاعدة والهابطة في الصفحة ١٨

وكمية هذه الأبعاد المتنوعة تحول بواسطة علامات التحويل إلى مسافات ناقصة أو زائدة أو صغيرة أو سوى ذلك مما سنبيته فيما يلي :

- والمسافة الأولى تسمى تامة أو كاملة وتتحول إلى زائدة أو ناقصة .
- والمسافة الثانية تسمى كبيرة . . . . . وتتحول إلى صغيرة أو زائدة .
- والمسافة الثالثة تسمى كبيرة . . . . . وتتحول إلى صغيرة أو ناقصة .
- والمسافة الرابعة تسمى تامة . . . . . وتتحول إلى ناقصة أو زائدة .
- والمسافة الخامسة تسمى تامة . . . . . وتتحول إلى ناقصة أو زائدة .
- والمسافة السادسة تسمى كبيرة . . . . . وتتحول إلى صغيرة أو زائدة .
- والمسافة السابعة تسمى كبيرة . . . . . وتتحول إلى صغيرة أو ناقصة .
- والمسافة الثامنة تسمى تامة أو كاملة . . . . . وتتحول إلى ناقصة أو زائدة .

ولزيادة الإيضاح نرسم أنواع المسافات المندرجة أعلاه على المدرج «بالنوتة» كما يلي :

المسافة الأولى			المسافة الثانية		
تامة	زائدة	ناقصة	كبيرة	صغيرة	زائدة
المسافة الثالثة			المسافة الرابعة		
كبيرة	صغيرة	ناقصة	تامة	ناقصة	زائدة
المسافة الخامسة			المسافة السادسة		
تامة	ناقصة	زائدة	كبيرة	صغيرة	زائدة
المسافة السابعة			المسافة الثامنة		
كبيرة	صغيرة	ناقصة	تامة (الحواب)	ناقصة	زائدة

(١) يعني الغرب بـ «الكبيرة» المجاور و «الصغيرة» المينور وذلك تبعاً لأسماء النغمتين «المجاور والمينور» .



٥ - تأثير علامات التحويل في المسافات :

إذا وضعت علامات الخفض «البيمول» للنوتة العليا ، حَوَّلَت المسافات الكبيرة إلى صغيرة كما هو مدرن في المسافة الثانية مثلاً .

وإذا وضعت «مزدوجة» حَوَّلَت المسافات الصغيرة إلى ناقصة .

أما علامات الرفع «الديز» فإنها تحوّل المسافات الكبيرة إلى زائدة .

إن المسافات في المقامات الكبيرة هي بالنسبة للأساس ، مسافات كبيرة ما عدا الأولى والجواب والرابعة والخامسة التي تسمى تامة .

وعلى ذلك تكون تسمية المسافات في السلم الكبير كما يلي :

المسافات في المقامات الكبيرة : الأولى : تامة .

الثانية : كبيرة .

الثالثة : كبيرة .

الرابعة : تامة .

الخامسة : تامة .

السادسة : كبيرة .

السابعة : كبيرة .

الثامنة : تامة .

٦ - التوافق والتنافر :

إن المسافات من حيث التوافق والتنافر على نوعين :

المسافات المتوافقة ، هي التي ترتاح لسماع صوتيها الأذن ، سواءً أُضربا هذان الصوتان معاً في وقت واحد ، أم ضرب أحدهما بعد الآخر . وتسمى هذه المسافات :

الأولى التامة . والجواب التامة . والثالثة الصغيرة . والثالثة الكبيرة . والرابعة

التامة . والخامسة التامة . والسادسة الكبيرة . والسادسة الصغيرة .

والمسافات المتنافرة ، هي التي لا ترتاح الأذن لسماع صوتيها سواءً أُعزِفَا معاً أم

متعاقبين وهذه هي : الثانية على اختلاف أنواعها ، والسابعة وباقي المسافات التي لم نذكرها في المسافات المتوافقة .

## ٧ - قاعدة قلب اللحن :

قد يحدث أن يستعاض عن أحد صوتي . لمسافة بقراره إذا كان هذا الصوت هو الأعلى ، أو بجوابه إذا كان هذا الصوت هو الأسفل وتسمى هذه القاعدة « لقلب » وينجم عن قلب المسافات « Transposition, ou changement de ton » أن الأولى تصبح الجواب والثانية تصبح السابعة . والثالثة تصبح السادسة . وهكذا كما هو معبر عنه بالأرقام كما يلي :

٨	٧	٦	٥	٤	٣	٢	١
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
<hr/>							
٩	٩	٩	٩	٩	٩	٩	٩

وهكذا تصبح المسافات في الصف الأول دالة على ما تحتها من أرقام الصف

الثاني

وقلب المسافات الكبيرة يحولها إلى مسافات صغيرة ، والزائدة إلى ناقصة ، والناقصة إلى زائدة .

أما التامة فيجعلها «القلب» دائماً تامة .

وفي الجدول التالي : جمعي المسافات مع قلبها وأسمائها .

	سادسة صغيرة	سادسة كبيرة	سابعة ناقصة	سابعة تامة	ثامنة صغيرة	ثامنة كبيرة	ثامنة ناقصة	ثامنة تامة
المسافات	ثالث	ثالث	ثالث	ثالث	ثالث	ثالث	ثالث	ثالث
المسافات المقابلة	كبرى	صغيرة	ناقص	زائد	كبرى	صغيرة	ناقص	زائد
المسافات الصحيحة	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
	ثالث زائد	رابعة ناقصة	رابعة تامة	خامسة ناقصة	خامسة تامة	سادسة ناقصة	سادسة تامة	سابعة ناقصة
المسافات	ثالث	رابعة	رابعة	خامسة	خامسة	سادسة	سادسة	سابعة
المسافات المقابلة	كبرى	ناقص	زائد	ناقص	زائد	ناقص	زائد	ناقص
المسافات الصحيحة	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦
	أولى تامة	أولى ناقصة	ثانية صغيرة	ثانية كبيرة	ثالثة زائد	ثالثة ناقصة	ثالثة تامة	رابعة صغيرة
المسافات	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
المسافات المقابلة	ثالثة	ثالثة	سادسة	سادسة	سادسة	سادسة	سادسة	سادسة
المسافات الصحيحة	١٧	١٨	١٩	٢٠	٢١	٢٢	٢٣	٢٤

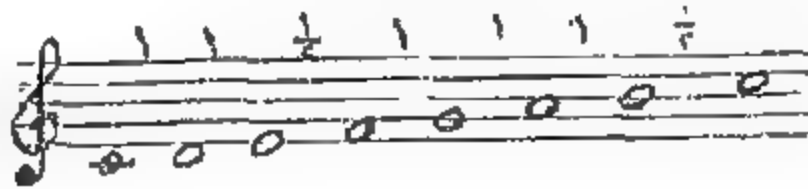
## سادساً : تكوين السلم الموسيقي الغربي

أنموذج السلالم العربية - السلم القوي - السلم الملون - دائرة الرابعات - دائرة الحامسات :

قلنا فيما تقدم من الدروس أن الأصوات السبعة الأساسية دور هي إلخ<sup>(١)</sup> . .  
إذا تتابعت صعوداً أو هبوطاً تألف منها سلاسل صوتية متوالية ، وإذا أضيف صوت ثامن  
إلى السبعة الأساسية ، تمّ بهذا الثامن تأليف ما يسمى «ديواناً موسيقياً كاملاً» أركتاف .

وتكوين السلم الموسيقي الغربي الطبيعي الذي نبهته ، يتركب من سبع أصوات  
أساسية<sup>(٢)</sup> والصوت الثامن الذي هو «الجواب» وقلنا إن المسافات التي تنحصر بين  
الأصوات الثمانية المتتالية ليست كلها متساوية الأبعاد ، بل هي في السلم الغربي  
الطبيعي هذا . على نوعين - خمس ، تساوي كل منها مسافة كاملة واثنان ، تساوي  
كل منهما نصف المسافة الكاملة .

وهذا السلم الموسيقي الغربي الطبيعي الذي يُبنى على أساس صوت «الدو»  
ويتهي أيضاً بصوت «الدر» أي «الجواب» تكون مسافته مرتبة ترتيباً طبيعياً على التوالي  
كما يلي : مسافتان كاملتان ، ونصف المسافة : وثلاث مسافات كاملة ، ونصف  
المسافة . ويسمى سلم «دوماجور» أو «دو» الكبير . ويدون على المدرج الموسيقي مع  
ترقيم مسافته فوق أصواته هكذا :



- (١) ليس للسلم الموسيقي تكوين واحد عد كل الشعوب . فلكل أمة سلمها الخاص يختلف في تكوينه  
عن غيره من السلالم وذلك باختلاف اللغة واللهجة والإقليم والأذواق والعادات ولكن جميع هذه  
السلالم تخضع في تكوينها لإحدى نظريتين - نظرية النغمات المتفقة - ونظرية لأقسام المتوالية .
- (٢) إن ترتيب الأصوات الأساسية من سبعة فقط ، هو طبيعي وأمر لا بد منه ، لأن الصوت الإنساني  
يمكنه الصعود بطبيعته من القرار تدريجياً إلى الجواب على سبعة أصوات ولهبوط عكساً بواحة  
تامة ، إذ لو كان ترتيب الأصوات هذه من أكثر من سبعة أي من تسعة أو عشرة مثلاً ، فليس  
بمقدور الصوت الإنساني أن يؤدي هذه الأصوات إلا يعنف سفير من ساعه الأذن .

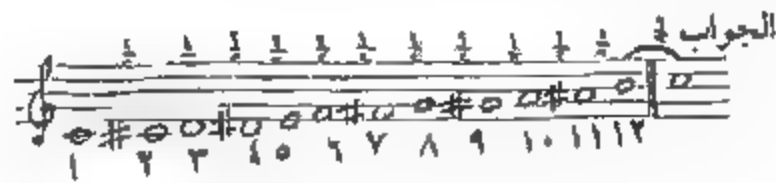
## ١ - أنموذج السلالم الإفرنجية - السلم القوي :

إن مسافة البعد بين الأصوات في الدواوين الغربية «الماجور» هي على سبط واحد كما هو ظاهر في السلم المندرج في الصفحة السابقة وعلى متوالها تتكون باقي الدواوين أي «السلالم الغربية - الماجور» .

وهذا السلم النموذجي المرسوم آنفاً سلم «دو ماجور» أي «دو الكبير» هو سلم طبيعي أساسي يسمى أيضاً بـ «السلم الدياتوني» أي «القوي» ومسافته الطبيعية لا تحتاج إلى علامات التحويل . وهذا الترتيب الطبيعي المقرر للمسافات لا يتغير في جميع السلالم الغربية «الماجور» مهما تغير صوت المستقر ، أي الصوت الأساسي الذي يبدأ به لتكوين أي سلم «مقام» .

## ٢ - السلم الملون «الكروماتي» :

تقسم المسافات الكبيرة الخمس لسلم دو ماجور بواسطة علامات التحويل إلى أنصاف الدرجة . فيصبح هذا السلم بعد التقسيم محتوياً على ١٢ صوتاً بينها جميعاً أبعاداً متساوية ، كل بعد منها يساوي نصف المسافة الكبيرة . وفي حالة تقسيمه هكذا ، يصير اسمه «السلم الكروماتي» ويدون مقسماً كما يلي :



وهكذا أصبحت أبعاد هذا السلم متساوية . ويمكن تدوينه باستعمال علامات الخفض كما يلي :



أما سبب تسميته بالملون ، فلأنه يعطي بسبب تقسيمه للألحان ألواناً غير ألوان السلم الدياتوني - أي (القوي) .

## ٣ - قاعدة دائرتي الخامسة والرابعة :

وضعت هذه القاعدة لتكوين الدواوين الموسيقية الغربية واستخراج علامات

التحويل ، وهي قاعدة اندوران العجيبة كما سماها «حول روائيت» العالم الموسيقي  
الإفرنسي الذي أشرف على إنشاء القسم الموسيقي العربي في دائرة المعارف الإفرنسية  
الذي قال : إن الفارابي استخرج من هذه الدائرة ١٤٢٨ تركيب نغمي .

كما أن لهذه القاعدة علاقة وثيقة في علم الانسجام الصوتي أي «الهارموني» وفي  
السلم الكروماتي السابق شرحه ، وفي تكوين السلالم الموسيقية الأوروبية التي سنعود  
إلى شرحها بعد هذا الدرس .

#### ٤ - دائرة الخامسة :

إذا أخذنا أول صوت من الإثني عشر المقسمة في السلم (الملون) وهو صوت  
«الدو» وانتقلنا منه عدداً إلى الصوت الخامس بعده الذي هو «الصول» ويبعد عن الأول  
بثلاث مسافات ونصف ، أي بثلاث بُردات - وعربة<sup>(١)</sup> ثم انتقلنا من هذا الصول عدداً إلى  
الخمس بعده الذي هو «الري» ومن هذا الري إلى الخامس بعده الذي هو «اللا» وهكذا  
دواليك . . . فإننا نصل بعد ١٢ خامسة إلى أحد أجوبة لصوت «سي ديز» والسي ديز  
هو معادل للصوت دو الأول الذي ابتدأنا به . فنكون هكذا قد مررنا على الأعداد  
بالتوالي وحصلنا على الإثني عشر صوتاً المؤلف منها السلم الملون .

وترتيب دائرة الخامسة هذه تكون إذا بدأنا بالصوت الأول هكذا :

دو صول ري لا مي سي فا دو صول ري لا مي سي دو .

فا # دو # صول # ري # لا # مي # سي #  دو

فإذا عددت الأصوات التي هي في السلم الملون وجدتها ١٣ صوتاً مع أنها في

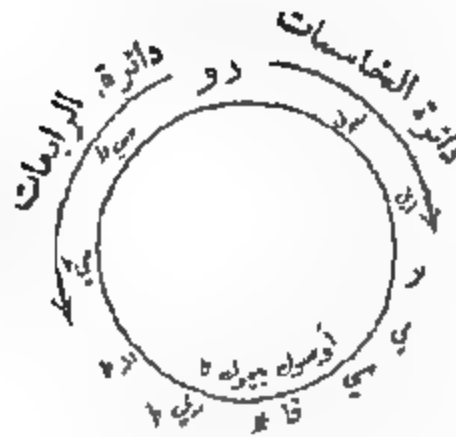
الحقيقة ١٢ صوتاً وما السي ✱ الأخيرة سوى صوت الدو الأول بذاته . فلهذا لا  
تحتسب عدداً .

(١) المردة : لفظة تركية وفارسية مصطلح عليها بمعنى درجة صوتية كاملة تعادل البعد الطيني Ton  
بالذات والعربة : عند العرب بمعنى نصف الدرجة الصوتية ، أي أنها تقابل اليمول أو الدييز عند  
الإفرتنج .

وانيم : كلمة فارسية المصدر يستعملها الأتراك أيضاً بمعناها الأصلي الذي هو نصف العربة .  
وتعادل عند العرب «ربع الدرجة الصوتية» .

والتيك : تمثل ثلاثة أرباع الدرجة الصوتية عند العرب والفرس والأتراك





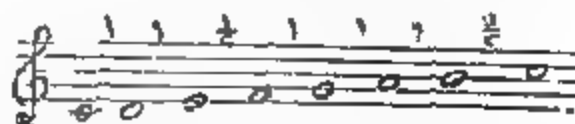
إذا اتجهنا بالعد من دو إلى ناحية اليمين نحصل على ترتيب أصوات دائرة الخماسات .

إذا اتجهنا بالعد من در إلى ناحية اليسار نحصل على ترتيب أصوات دائرة الرابعات .

### العودة إلى تكوين السلالم :

ولتعد الآن فنواصل ما ابتدأنا به من تكوين السلالم «الدواوين» الإفرنجية بعد أن أتممت درس دائرتي الرابعات والخامسات . فلك سابقاً إن للدواوين الموسيقية الغربية أنموذجاً واحداً . تتركب المسافات المحصورة بين أصواته الثمانية كما يلي :

مسافتان كاملتان ونصف المسافة - وثلاث مسافات كاملة ونصف المسافة .  
ويسمى هذا الديوان أو السلم «سلم دو ماجور» أي «دو الكبير» مدوناً هكذا :



وأما لو أردنا تكوين سلم كبير آخر على نحو ما هو عليه مسافات هذا السلم «دو ماجور المودجي» لوجب علينا أولاً - أن نأخذ صوتاً يكون مستقراً للسلم الذي نريد تكوينه نستخرجه من قاعدة دائرة الخماسات . فنعد من الصوت الأول (دو) إلى الخامس فنحصل على صوت (صول) ثم نرتب مسافته بواسطة علامات التحويل . فإذا أهملنا استعمال علامات التحويل في تكويننا سلم (صول ماجور) الجديد ، تكون مسافته غير مطابقة لمسافات السلم (المودجي) بل تكون مسافتين ونصف المسافة - ثم مسافتين

ونصف المسافة - ثم مسافة كاملة كما في المثال الآتي :



وهذا مخالف للوضع المقرر لمسافات سلاسل المجاور .

أما إذا استعملنا علامات التحويل ووضعنا على المسافة النصفية التي بين المي والفا علامة الرفع (ديز) لرفع هذه الفا نصف درجة . فيصبح حينئذ بين المي والفا مسافة كاملة . وبين الفا والصول ، نصف مسافة . وبذلك تصبح المسافات صحيحة كما في المثال الآتي :

سلم (صول ماجور) .



وتكون الديز المدونة قبل نوتة الفا دليل المقام أي «سلاحه» وبسميها الغرب Armature وتدون بعد المفتاح هكذا .

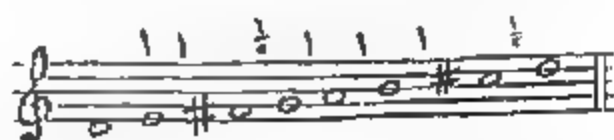
ولا يجب أن يسهى عن البال أن نصف المسافة الصوتية في الديوان الغربي الأساسي الطبيعي «دوماجور» تقع في مكانين من السلم بين المي والفا - وبين السي والدو<sup>(١)</sup> .

(١) لا يوجد في الموسيقى الغربية إلا مسافة صوتية كاملة ، ونصف هذه المسافة . ولذلك تكون المسافات المحصورة بين أصوات السلم الغربي ، أم مسافة كاملة أو نصفها . وهذا الترتيب مقرر كما رأينا في سلم دوماجور لطبيعي الذي يسمى أيضاً «الديانوني» أي «القوي» . أما في الموسيقى الشرقية فإنه يوجد نفس هذه المسافة الكاملة ونقاسها ولكنها تقسم إلى نصف مسافة وربع مسافة وبموجب هذا التقسيم تصبح عدد الأصوات في موسيقانا ٢٤ صوتاً أي بزيادة ١٢ صوتاً عن أصوات الموسيقى الغربية لعدم وجود ربع المسافة الصوتية في الموسيقى الغربية . ويظهر لنا هذا الفرق من شرح السلم الموسيقي العربي ، مع كون الأصوات الأساسية للموسيقين الشرقية والغربية سبعة هي : دو ري مي فا صول لا سي .



وبالإمكان تكوين سلم آخر «ماجور» على أساس قاعدة الخامسة ، إذا ابتدأنا بالعد من صوت الصول الذي هو المستقر لسلم صول ماجور المدون آنفاً إلى خامس صوت منه لنحصل على صوت «ري» ثم نستعين بعلامات التحويل التي بدونها لا نتمكن من مطابقة المسافات المقررة لسلم الماجور .

وفيما يلي : سلم ري ماجور .



وهكذا يكون دليل المقام مدوناً :



لقد ظهر مما تقدم أن علامات التحويل هي التي يمكن بواسطتها الموافقة بين مسافات الأصوات المقررة للسلم الكبيرة التي تريد تكوينها من أي صوت أردناه من الأصوات الإثني عشر ليكون أساساً أي «مستقراً» للسلم المراد تكوينه . كما ظهرت فائدة دائرة الخامسة في تكوين السلم الموسيقية بطريقة العد ابتداءً من الصوت الأول إلى خامسه ومن هذا الخامس إلى خامسه وهلم جرا . وظهر أنه لا يمكن تكوين هذه السلالم على أساس صحيح إلا بموجب هذه الدائرة الفنية التي تخرج علامات التحويل في تكوين السلالم مرتبة بالتوالي ترتيباً فنياً علامة فعلامة من علامات الديز ؛ إذ بواسطة هذا العد بالخامسات يظهر لنا في كل خامسة علامة ديز جديدة مضافة إلى تلك العلامة التي تكون ظهرت قبلها ، وتكون هذه العلامة دائماً في الدرجة السابعة من كل سلم .

وهكذا تظهر كل مرة في دائرة الرابعات علامة يمول جديدة مضافة إلى التي تكون قبلها . وإذا ابتدأنا بالعدد أيضاً من صوت «الري» الذي هو المستقر لسلم «ري ماجور» نرى بأن علامة ديز ثالثة جديدة هي «صول ديز» تظهر في هذا السلم الجديد .

وفيما يلي : اللا هذا ، مدون بمسافته المقررة :

سلم (لا ماجور)



ففي كل سلم مكون على هذا النحو ، تظهر علامة ديز جديدة مضافة إلى الدبازات السابقة لها .

ودليل هذا المقام يدون هكذا :

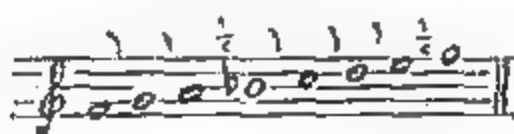


١ - دائرة الرابعات :

وترتيب المسافات في دائرة الرابعات هي مماثلة لترتيبها في دائرة الخامسة ، إلا أنه يجب أن نبدأ بالعد في الرابعات من الصوت الأول مستقر سلم «دو ماجور» إلى رابعه لكي نحصل على صوت (الفا) وللمطابقة المسافات المطلوبة لمثل سلالم الماجور ، نستعين بعلامات الخفض «بيمول» .

وفيما يلي : تدوين سلم «الفا ماجور» بمسافته المقررة .

سلم (فا ماجور)



ودليل المقام يدون هكذا .



يستنتج من الشروح المتقدمة ، إن لتعاقب تكوين السواوين وفقاً لدائرة الخامسة يجب أن تستعمل علامات الرفع «دييز» .

وللدائرة الرابعات ، علامات الخفض «بيمول» وفيما يلي : تكوين هذه السلالم :

جدول تكوين السلالم الكبيرة «الماجور» تبعاً لقاعدة دائرة الخامسة

عدد علامات التحويل	دليل المقام	اسم المقام أو سلم
لا شيء عند المفتاح		سلم - دو ماجور
علامة ديز واحدة		سلم - صول ماجور
علامتان ديز		سلم - ري ماجور
ثلاث علامات		سلم - لا ماجور
أربع		سلم - مي ماجور
خمس		سلم - سي ماجور
ست		سلم - ف ماجور ✱
سبع		سلم - دو ماجور ✱

وإذا أردنا تكوين السلالم الكبيرة ذاتها ، تبعاً لقاعدة الرابعات بمرورنا على الإثني عشر صوتاً المؤلف منها السلم «الملون» فإننا نستعمل علامات الخفض (بيمول) بدلاً من علامات الرفع «ديز» والنتيجة واحدة في النوعين ، كما في الجدول التالي :

لا شيء عند المفتاح		سلم - دو ماجور
علامة بيمول واحدة		سلم - فا ماجور
علامتان بيمول		سلم - سي بيمول ماجور
ثلاث علامات		سلم - مي بيمول ماجور
أربع		سلم - لا بيمول ماجور
خمس		سلم - ري بيمول ماجور
ست		سلم - صول بيمول ماجور
سبع		سلم - دو بيمول ماجور

تكوين السلالم الصغيرة «المينور» :

كما أن للسلالم الكبيرة «الماجور» التي مر ذكرها ترتيباً خاصاً مقررراً لحصر المسافات بين أصواتها ، كذلك للسلالم الصغيرة ترتيباً خاصاً مقررراً أيضاً تستخرج مستقراؤها من السلالم الكبيرة كما يلي :

وبلاحظ - أن ترتيب أبعاد المسافات المحصورة بين أصوات السلم الصغير ، يختلف اختلافاً يَبِيناً عن ترتيبها في السلم الكبير .

وهذا الاختلاف في ترتيب أبعاد المسافات الصوتية هو السبب في تسمية كلي من نوعي السلالم باسميهما الكبير والصغير .

لنأخذ مثلاً الصوت الأساسي (دو) الذي هو مستقر لسلم دو ماجور . ونخفضه مسافة كاملة ونصف المسافة ، أو ثلاث مسافات نصفية ، فنحصل على صوت «اللا» وهذه اللا تصبح أساساً أي مستقراً لسلم المينور المنوي تكوينه فيسمى باسمها هكذا . سلم «لا» مينور .

ولنرفع عند تكوينه الدرجة السابعة نصف درجة أي نصف مسافة بواسطة علامة التحوين ديز لتكون حساساً<sup>(١)</sup> للمقام أي للسلم . فتكون أبعاده المقررة كما يلي :

سلم لامينور<sup>(٢)</sup>



(١) الصوت الحساس هو ما يسمى الغرب «نوت صانسيل» Note Sensible وهو الذي يكون بينه وبين لحواب نصف درجة صوتية . أما إذا كان بين الحواب والدرجة التي قبله مسافة كاملة ، فلا يسمى الصوت الحساس بل الصوت السابع أو الدرجة الصوتية السابعة .

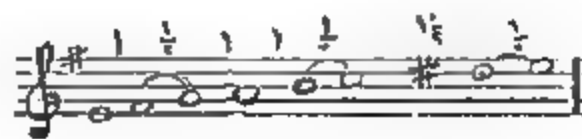
(٢) السلالم ثلاثة أنواع . الأول - السلالم الكبيرة . والثاني - لسلالم الصغيرة وهي نوعان : هارمونيك أي «انسجامية» - وميلوديك أي «لحنية» فمن الأول تؤخذ دلائل المقامات وأما الحساس الدائم في تصعود والهبوط في النوع الثاني فغير عند الاقتضاء بعلامات تحويلية «عارضة» ويجري مثل ذلك في التزام «ذي الأربع الأعلى» فيجري هذا التغيير في التصعود فقط وكذلك في ذي الأربع فوق الأوسط في النوع الثالث «الميلوديك» مع عدم حذف علامات الرفع أو الخفض الكوينية من دليل المقام .

فالقوس في المثال يدل على نصف المسافة والنظام المقرر لمسافات السلالم الصغيرة يكون كما هو مدرجاً أعلاه ، مسافة كاملة ، ثم نصف مسافة ، ثم مسافتين كاملتين ونصف المسافة ، ثم مسافة كاملة ونصف وتسمى هذه «بالثانية الزائدة» ثم نصف مسافة .

ويجب أن يكون كل من سلميّ «الدوماجور» السابق شرحه ، وهذا «اللا» مينور وأمثالهما قريباً من الثاني . ويشترك سلم المينور مع سلم الماجور في جميع نغماته ما عدا الدرجة الخامسة للماجور ، وتسمى «الثابت» وهي الدرجة السابعة في «المينور» التي ارتفعت بمقدار نصف درجة صوتية لتصبح حساساً لمقام المينور . وبما أن هذا التقارب بين المقامين وأمثالهما شديد فيسمى كل منهما قريباً أقرب للثاني . وعلى هذا القياس وهذا الترتيب يكون لكل مقام كبي مقام صغير هو قريبه الأقرب . ويكون صوت مستقر لصغير تحت أساس صوت الكبير مخفضاً كما قلنا «بمسافة ونصف» أما دليل المقام فهما فواحد . ولزيادة الإيضاح نقول : لو أردنا تكوين سلم صغير أساسه أي مستقره صوت «مي مينور» فينبغي أن نبحث أولاً عن السلم الكبير الذي يقربه ، وذلك بأن نصعد من صوت (المي) بمقدار مسافة ونصف المسافة ونجد بأنه سلم «صول الكبير» .

وكما عرفنا سابقاً من أن دليل المقام في سلم «صول الكبير» يشتمل على علامة رفع واحدة هي «فاديز» كذلك يشتمل سلم «مي مينور» على العلامة ذاتها .

وعلى هذا يمكن كتابة سلم «مي مينور» بعد رفع الدرجة السابعة فيه نصفاً لتصير حساساً للمقام أي للسلم على هذه الصورة :



سلم مي مينور

وهكذا يكون دليل المقام الصغير هو دليل المقام الكبير نفسه الذي هو قريبه الأقرب . وعلى نحو ما تقدم ندون فيما يلي : جدولاً للمقامات الكبيرة وقربياتها الصغيرة ودليل مقدها بواسطة علامات التحويل «ديير» ومبدأ العد في دائرة الخماسات . وجدولاً آخر بواسطة علامات التحويل «ليمول» .

## تبعاً لدائرة الخماسات

دو ماجور      نلا مينور

صول ماجور      مي مينور

ري ماجور      سي مينور

لا ماجور      فا ديز مينور

مي ماجور      دو ديز مينور

سي ماجور      صول ديز مينور

فا ديز ماجور      ري ديز مينور

دو ديز ماجور      لا ديز مينور

## تبعاً لدائرة الاربعات

دو ماجور      لا مينور

فا ماجور      ري مينور

سي ييمول ماجور      صول مينور

مي ييمول ماجور      دو مينور

لا ييمول ماجور      قامينور

ري ييمول ماجور      سي ييمول مينور

صول ييمول ماجور      مي ييمول مينور

دو ييمول ماجور      لا ييمول مينور

فهذا النوع من السلام يسمى «المقامات الصغيرة» التوافقية «الهارموني» ونظامها في حالتي الصعود والهبوط مماثل لا تغيير فيه ، وتتميز هذه المقامات بأن عدد درجتيها السادسة والسابعة هو بمقدار درجة صوتية ونصف .

وإتماماً للفائدة ، ندون فيما يلي ، مثلاً من المقامات الصغيرة «التوافقية» في  
حالتى الصعود والهبوط .

### مقام لا مينور



وهكذا في علامات اليمول ولا فرق بينهما .

ولبيان ذلك نورد فيما يلي : المقامات التوافقية «الهارمونية» صعوداً وهبوطاً .  
المقامات الصغيرة التوافقية «الهارمونية» ذات علامات الرفع «ديز» في دليل  
المقام .



المقامات الصغيرة التوافقية «الهارمونية» ذات علامات الخفض «بيمول» في دليل  
المقام .





وتتعاقب السلالم «المبنور» توافقية كانت أو لحنية وفقاً لدائرة الخماسات والرابعات شأن تعاقب السلالم «الماجور» .

المقامات المبنور اللحنية «الميلودية» :

كثيراً ما يصعب إداء بُعد الثانية الزائدة بين الدرجتين - السادسة والسابعة في المقامات الصغيرة «التوافقية» المار ذكرها . فتسهيلاً لأدائها ، أدخل علماء الموسيقى على نظامها تعديلاً تناول حالتَي الصعود والهبوط . ففي حالة الصعود نرفع الدرجة السادسة بمقدار نصف مسافة فيصبح البُعد بين الدرجتين السادسة والسابعة بُعداً كاملاً فقط ، وذلك لتحاكي بُعد الثانية الزائدة .

وفي حالة الهبوط تخفض الدرجتان السادسة والسابعة بمقدار نصف مسافة لكل منهما ، كما في المثال التالي :

مقام لا الصغير اللحن «الميلودي»



لقد ظهر في المثال المتقدم أن المقامات الصغيرة «اللحنية» تختلف اختلافاً بيناً عن المقامات الصغيرة «التوافقية» في حالتَي الصعود والهبوط .

وفيما يلي : جدول للمقامات الصغيرة اللحنية ذات علامات الرفع «دييز» وآخر لذات علامات الخفض «بيمول» في حالتَي الصعود والهبوط .

المقامات الصغيرة اللحنية ذات علامات الرفع «دييز» في دليل المقدم

صعوداً                      هبوطاً

The musical notation displays seven modes, each with its ascending and descending scales. The modes are identified by the number of sharp signs (Diatonic modes):

- Mode 1: C major (no sharps or flats)
- Mode 2: D major (one sharp: F#)
- Mode 3: E major (two sharps: F#, C#)
- Mode 4: F# major (three sharps: F#, C#, G#)
- Mode 5: G major (one sharp: F#)
- Mode 6: A major (two sharps: F#, C#)
- Mode 7: B major (three sharps: F#, C#, G#)

The notation shows the sequence of notes for each mode in both directions, with accidentals indicating the sharp signs.

المقامات الصغيرة اللحنية ذات علامات الخفض «ببمول» في دليل المقام



وتتعاقب السلالم الصغيرة بوافية كانت أو لحية وفقاً لدائرة الخامسة والرابعات  
 شأن ترتيب تعاقب السلالم الكبيرة .

عودة إلى السلم الملون (الكروماتي) :

يتألف السلم الملون «الكروماتي» من تتابع الإثني عشر نصف نغمة المشتمل عليها  
 الديوان ، أي أنه سلم بين كل درجاته مسافة «عربة» .

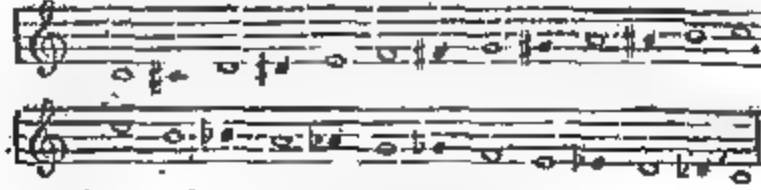
ووافق الآلات الثابتة لا يوجد في الحقيقة ، من ناحية الصوت ، إلا سلم ملون  
 (كروماتي) واحد ، إذ إن الأصوات التي يتألف منها أي سلم من هذا النوع واحدة مهما  
 اختلفت نغمة الأساس التي ينشأ عليها السلم<sup>(١)</sup> أما من ناحية تسمية الأصوات ومن حيث

(١) على المعلم أن يشرح ذلك للتلاميذ شرحاً وافياً يضرب كثير من الأمثلة يكتبونها هم أنفسهم .

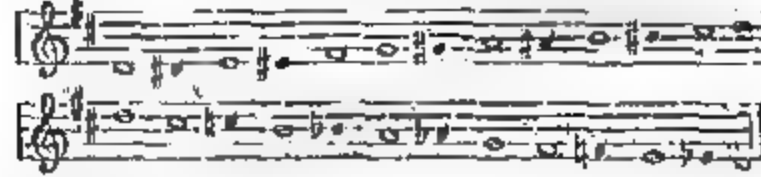
تدوينها فهناك أنواع مختلفة من السلم الملون (الكروماتي) .

ويتكون السلم الملون من إضافة خمسة أصوات تتوسط الأصوات السبعة الأصلية التي يتألف منها السلم الدياتوني ، وهذه الأصوات الخمسة<sup>(١)</sup> التي تتوسط الأصوات الأصلية «تدون» و «تسمى» حسب إدخال علامة رفع على الدرجة التي قبلها في حالة الصعود أو إدخال علامة خفض عليها في حالة الهبوط ، وعلى ذلك يكون تدوين السلالم الملونة الآتية كما يأتي .

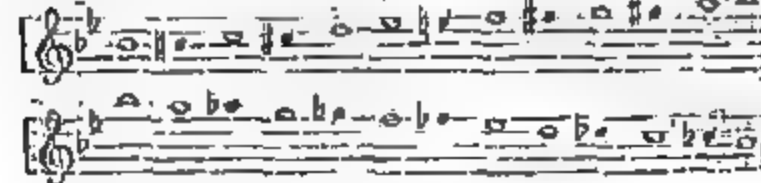
در الكبير الملون «صعوداً وهبوطاً»



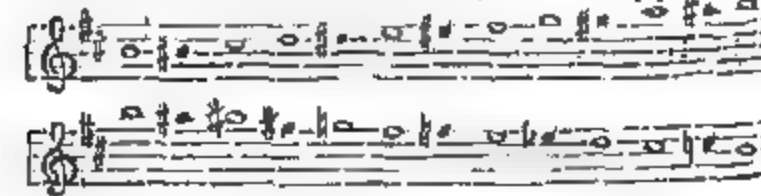
ري الكبير الملون «صعوداً وهبوطاً»



مي الكبير «صعوداً وهبوطاً»



سي الصغير الملون «صعوداً وهبوطاً»



وقد يدخل تعديل أحياناً على طريقة هذا التدوين لاعتبارات عملية من ناحية العزف أو التدوين . على أنت قد ذكرنا أقرب الطرق للفهم وأسهلها .

وهناك طرق أخرى لكتابة السلالم الملونة نذكر منها الطريقة الآتية ، للحصول على

(١) الأصوات الخمسة التي تتوسط الأصوات الأصلية مدونة بالعلامات السوداء والأصوات الأصلية مدونة بالعلامات البيضاء المستديرة . ومعنى الأصوات الأصلية هنا الأصوات التي تتفق مع دليل المقام في علامات التحويل .

## الأصوات الخمسة الإضافية :

أولاً : إثبات الدرجتين الأولى والخامسة «أي لا تكرران» .

ثانياً : تكرار كل درجة من درجات السلم الباقية مرتين فقط وذلك بإدخال إحدى علامات التحويل (الخافضة أو الرافعة) المعروفة على الدرجة الإضافية المكررة كما هو موضح في تدوين السلمين الملونين لا الكبير ودو الصغير صعوداً وهبوطاً بالترتيب كما يلي :



ويتضح أن هذه الطريقة قد اتبعت في حالتي الصعود والهبوط دون أي تغيير في كلتا الحالتين .

## سابعاً : الإشارات الإصطلاحية

إشارة لإعادة - الإرجاع - الاستمرار - الاختصار في التكرار - الاختصار - الوصلة أو قوس الاتصال - التقطع - الحلية أو الزخرفة - الترعية أو الزغردة .

١ - إشارة الإعادة :

إن إشارة الإعادة هي ، عبارة عن نقطتين توضعان قبل حاجزين هكذا [ ] للدلالة على رجوب إعادة بضعة مازورات ، أو جملة موسيقية ، أو جزء من مقطوعة .

وهذه الإشارة تستعمل لإعادة الجملة الموسيقية من أول القطعة ، ولكن إذا أريد إعادة جملة ما محصورة في وسط القطعة فتستعمل كما يلي :



وإذا أريد إعادة جزء آخر يلي هذه المرجعة ، فيجب وضع التقطين كما يلي :



فالحاجزان المزدوجان في آخر المدرج أعلاه يدلان على نهاية القطعة الموسيقية ، أو نهاية مقطع أو خانة منها أو جملة .

وإذا أريد في نهاية الجزء المعاد تغيير نوتات آخر مازورة منه عند تكراره مرة ثانية ، فتدون المرجعات هكذا :




ومعنى ذلك أن العازف عند وصوله إلى التقطين يعيد لجملة مرة ثانية حتى إذا وصل للمازورة التي فوقها قوس ورقم واحد 1 يتركها دون عزف متخطياً إلى التي بعدها ذات القوس ورقم اثنين - 2 - ثم يتابع العزف .

إشارة إلى الابتداء :

إذا أريد إعادة قطعة من بدايتها حتى كلمة الختام ، وضع بها في نهايتها هذه الأحرف المختصرة D.C. al. Fin وأصلها De Capo .

٢ - إشارة الإرجاع :

وقد يجد العازف إشارة مثل السابقة لدلالة على إعادة جزء سابق موضوع عليه العلامة نفسها ، أي إن هذه العلامة التي أسماها المجمع العلمي في القاهرة «إشارة الرجوع» إذا وضعت فوق إحدى النوتات في القطعة الموسيقية ، فهي تدل على أن علامة أخرى مثلها ستأتي في مكان ما من القطعة نفسها ، وإنه يجب انتبه إليها حتى إذا وصل العازف إليها توقف عن متابعة عزف ما بعدها لكي يعود إلى مركز العلامة الأولى ليعيد عزف النوتات ابتداءً من مركز العلامة الأولى إلى أن يصل إلى كلمة «الختام» أو كلمة أخرى مثل - الخانة الثانية مثلاً<sup>(١)</sup> أو مثل هذه الإشارة II .

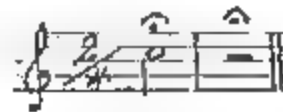
(١) أو مثل هذه الإشارة  واسمها كودا «Coda» وقد يجد العازف هذه العلامة أيضاً في وسط القطعة أكثر من مرة ، فيجب عليه دائماً أن يقفز منها متخطياً ما بعدها إلى كل علامة مثلها توجد =

وهذه الإشارات تنبهه إلى أنه لا يزال في القطعة خانات أخرى أمثالها يجب الرجوع إليها أيضاً بعد إعادته الجملة التي عليها هذه العلامة .  
وقد يجد العازف هذه العلامة في وسط القطعة أكثر من مرة ، فيجب عليه دائماً الرجوع إلى العلامة الأولى منها إلى أن يصل إلى كلمة «ختام» وفيما يلي ، مثال لهذه العلامة :



٣- إشارة الاستمرار :

ترسم إشارة الاستمرار فوق النوتة إن كانت هذه النوتة صوتية أو سكنته زمنية كما يلي :



للدلالة على امتداد زمنهما وخروجهما عن الزمن الذي يدلان عليه عادة .  
وصورتها عبارة عن نقطة تحت هلال كما هي مندرجة أعلاه .

٤- إشارة الاختصار في التكرار Des Abréviations

هي ثلاث إشارات تستعمل لاختصار تدوين نوتات مماثلة يرد تكرارها ضمن مارورة واحدة أو أكثر ، وهي ترسم هكذا وعلى المدرج .



ونعني إعادة المقطع هكذا :



= بعدما ، وقد يربط علامة كودا بهذا الشكل  تستعمل أيضاً للقفز منها إلى مثلها في وسط القطعة أو في آخرها .

والإشارة الثانية ترسم هكذا / إذا كانت النوتات المتشابهة المراد تكرارها مازورة كاملة .

والإشارة الثالثة ترسم هكذا // أو ※ وهي لتكرار مازورتين فقط .

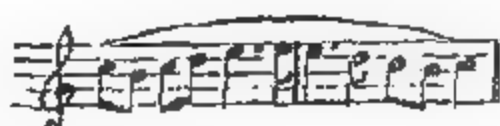
#### ٥ - إشارات الاختصار :

هي عبارة عن علامات اصطلاحية لاختصار كتابة بعض نوتات وجمل موسيقية مكررة ذات طبقة صوتية واحدة وقيمة زمنية واحدة . فمنها ما هو مؤلف من نوتتين أو ثلاث أو أكثر كما هي مرقومة في الجدول التالي .



#### ٦ - الوصلة أو قوس الاتصال De la Liaison :

هو عبارة عن قوس يمتد فوق نوتتين أو أكثر من النوتات المختلفة الطبقات الصوتية للدلالة على وجوب ربطها في بعضها ببعض كما في المثال :



أو لتمثل صوتاً واحداً كما في المثال :



#### ٧ - إشارة التقطع - Staccato, détacher les notes :

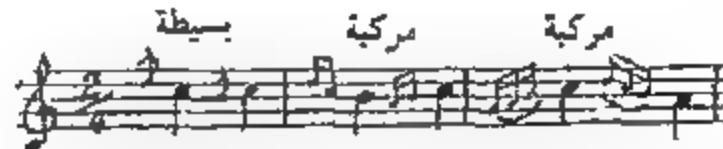
هي عبارة عن نقطة توضع فوق النوتات للدلالة على أدائها ، تقرأ بصورة توجب العازف أن يرفع يده عنها بسرعة لكي لا يمتد زمنها إلا لأقصر مدة ممكنة . وترسم كما يلي :





#### ٨ - إشارة الحلية أو الزخرفة<sup>(١)</sup> أو العلامة العارضة L'appoggiature :

هي عبارة عن نوتة تكتب صغيرة هكذا بجانب النوتة المراد زخرفتها مضافة إليها لكي تلمس قبلها أو بعدها لمساً خفيفاً بدون أن يحسب لها زمن ما ، أي أنها تسرق زمناً جزئياً من العلامة الأصلية التي بجانبها . وهي على نوعين : بسيطة - ومركبة . كما في المثال التالي :



ومعنى ذلك أن العلامة العارضة هذه ، ويسمىها الإفرنج «غرويتو» أو Petite Note إذا زادت عن واحدة تسمى مركبة . أما الخط أو الخطوط التي في ذيلها فإنها تميزها عن النوتات الأصلية المحددة بزمن ، وتتميز أيضاً بتدوينها بحجم صغير بالنسبة للعلامات الأصلية المدونة بجانبها .

#### ٩ - إشارة الزغردة أو الترعيدة Du Triller :

ترسم فوق النوتة المراد ترعيدها فتؤدي أصواتاً سريعة متكررة زمنها محدود بتحديد زمن النوتة ويستعاد لهذه الترعيدة صوت ثانٍ أعلى من صوت النوتة الأصلية يلمسه العازف لمساً خفيفاً بخفة وسرعة ، وهذه الترعيدات من حيث زمنها صنفان : قصير - ويقتصر فيه على عزف ثلاث ترعيدات ، وترسم إشارتها فوق النوتة المراد ترعيدها .

هكذا رسم فإذا كنت هكذا : فكانها تعني هكذا .

وطويل - وعلامته تعرف بتتابع النوتات الأصلية والتي يليها صعوداً بشكل منتظم وبسرعة تدرج بالازدياد حتى تستوفي العلامة الأصلية زمنها كاملاً .

(١) يوجد عدة علامات للزخارف وتحلية الألحان التي تناسب حركاتها مع تلك العلامات ، وهذه العلامات يقتصر تدوينها على رغبة الملحن وذوقه ، وبعض الملحنين يقتصرون على ما هو ضروري منها ومناسب للحن ، ومنهم من يكترون منها لاعتقادهم بأنها تريد الألحان رونقاً وطرباً =

وتسمى هذه العلامة تريلر «Triller» وترسم مختصرة هكذا tr ، فإذا دوت هكذا :



العلمي هذه العلامة «علامة الزغرودة» .

المترونوم Le metronome وأسلوب الأداء :

المترونوم<sup>(١)</sup> هو آلة لقياس الزمن للحصول على ضبط سرعة حركة «أهوية الألحان» ضبطاً دقيقاً وهذه الآلة هي ، عبارة عن علبة خشب تشبه صندوق خشبي هَرَمِي الشكل ذو أربعة جوانب يفتح من جانب واحد فينكشف عن قضيب معدني وضع عليه خطوط أفقية من أسفله إلى أعلاه ، ونقل متحرك يمشي على القضيب من أسفله إلى أعلاه له سن معكوف يقف على الخطوط الأفقية المرسومة بمواجهته الأرقام المثبتة .

وفي داخل العلبة الخشبية آلة محركة للقضيب تحركه ذهاباً وإياباً كحركة راقص الساعة ، فيسمع في حركة البندول في ذهابه وإيابه دقات منتظمة عددها ٧٢ في الدقيقة ، وهذه السرعة بذاتها تجددها مرقومة على القضيب هكذا M-72 ومعنى الحرفين MM



وفاق مترونوم ما يتسلسل ، وكلما زاد الرقم الحسابي في المعادلة تزداد السرعة تبعاً له ، فالرقم مثلاً المشار لسرعته بالعدد 120 = ل وبهذه العلامة ل على يمينه ، تكون سرعة توقيعه ضعف سرعة اللحن الذي كان مرقوماً هكذا 60 = ل .

= فتعكس معهم الآية وتصبح القطعة معروفاً جامعاً لمختلف علامات الزخارف ، لذلك اقتصرنا هنا على تدوين ما هو لازم وليس للموسيقي غنى عنه في أي حال من الأحوال .

(١) المترونوم آلة اخترعها رجل ألماني اسمه ليونارد مايلتسل Leonard Maelzel ، ولد في مدينة راتسبون موقعها على نهر الدانوب في ألمانيا ومات سنة ١٨٥٠ في فيينا وكان مهندساً ميكانيكياً هو وأخوه جوهان نيبوموك Gohan Nepomuk الذي يقال بأنه لمخترع الأول لهذه الآلة .

وأمام كل رقم من الأرقام التي تبتدىء بالعدد 44 وتنتهي بعدد 208 أي على هذا النحو 208 و 206 و 204 و 202 إلخ . . . نجد بأنه كتبت كلمات اصطلاحية باللغة الإيطالية لتحديد حركة درجات السرعة والبطء فرقم 60 = م مثلاً وهو ذو السرعة المتوسطة في البطء يشار إليه بكلمة Andante والرقم 50 = ل يشار إليه بكلمة Lento والرقم 120 = ه وهو ذو سرعة زائدة يشار إليه بكلمة Allegro وهكذا كما سنرى جميع هذه الألفاظ وما يعادلها من الأرقام وترجمتها بالعربية مدونة في جدول آتي تسهلاً لاستعمال المترونوم بحيث يتيسر للملحنين «العرب» المدربين استخدامه في تدوين موسيقاهم بدون اقتنائهم إياه . كما سنرى أيضاً الرموز الاصطلاحية التي تكون مختصرة لبعض الكلمات المدونة أمام الأرقام المار ذكرها ليتمكن الموسيقي من تدوينها مستعيناً بها بوضعه إياها في مقفلة مقطوعاته الموسيقية بدلاً من كتابته رقم المعادلة المختص بالسرعة السابق ذكره ، لأن هذه الكلمات تدل كل منها على ما يقصده الملحن في قطعه من السرعة والبطء أو المتوسط بينهما .

### جدول أرقام الدرجات في المترونوم أو أقيسة السرعة والبطء

أرقام الدرجات	السماء الملامات الاصطلاحية بالإيطالية التي تعادل الأرقام وتدخل محلها	تقريبها بالعربية	رمز اختصارها
من ٤٠ إلى ٥٠	Large.....	بطء جداً - بالسمع	—
من ٤٤ إلى ٥٠	Larghetto.....	بطء	lto
من ٤٨ إلى ٥٠	Lento أو Larghetto	بطيء	—
من ٥٢ إلى ٦٢	Adagio.....	أبطاء	—
من ٥٤ إلى ٦٢	Moderato.....	باعتدال	—
من ٥٦ إلى ٦٢	Andante.....	براحة - باعتدال	—
من ٦٣ إلى ٧٠	Andantino	أقل بطء من المتوسط	—
من ٦٩ إلى ٩٠	Allegretto.....	سريع قليلاً	—
من ٩٢ إلى ١٢٠	Allegro	بسرعة	—
من ١٧٦ إلى ٢٠٠	Vivace.....	بسرعة - بحياة	—
من ٢٠٠ إلى ٢٠٢	Presto.....	سريع	—
من ٢٠٤ إلى ٢٠٨	Prestissimo.....	أسرع	—

## أسلوب الأداء :

فيما يلي : العلامات الإصطلاحية المستحدثة وتُستعمل لضبط وتحسين أداء الألحان على الوجه الأكمل بوضعها فوق النوتات لتعين هيئة وأسلوب الأداء الصوتي وزخرفته الذي يراعى فيه مدلولها .

وهذه العلامات ليست ذات صلة بالمترونوم ولا بالعلامات الموسيقية السبع الأساسية ولا بأزمعتها ، بل إنها وضعت لتساعد بعض علامات منها العازف على ضبط وتحسين الأداء والبعض الآخر على إيضاح الطريقة التي يجب أن يتبعها كل عازف أو مغنٍ فلا يحيد عنها فتزحذ بذلك طرق الأداء بين مجموع الجوقة مهما كان عددها كبيراً .

Amabil	بحب
Amor	حب
Ancora	إعادة
Animando Animato	باهتياج
Appassionato	كما يُحب ويشتهي
Appoco	قليلاً
Adolorato	بألم - بحزن
Affetioso	بعاطفة
Animato	بنشاط
Ardanto	بشجاعة
Ardito	بحماسة
Anima	بشعور - بوجدان
Appenato	بحزن
Arioso	غنائي
AdlibitumAdlib	بحرية - اختصارها
Atempo	بانتظام
Adlibituma	كما يشاء أي بغير وقت
Accelerando	زيادة السرعة بالتدرّج

Brillante	لامع
Brio	حياة
Confioco	صوت كضرب الكرياج
Cantabil	في أسلوب الغناء
Crescendo	زيادة شدة الصوت تدريجياً
Poco a Poco	شيئاً فشيئاً
Rezelito	تأكيد - اعتماد
Raddolcendo	التدرج في النعومة
Rinforzando	لتدرج في الشدة
Retenito أو Riralongo Rit	بتباطؤ بتأخير أي نقصان السرعة بالتدرج اختصارها
RallentandoRall	الإبطاء على قوالي الأصوات اختصارها
Laggliero	أخف من النسيم - اختصارها
DiminuendoDim	نقصان الصوت بالتدرج اختصارها
Grozioso	رية اللطف والجمال
Secco	سادة - بدون تحلية
Semplice	ببساطة
Serioso	بجد
Simile	بشبه - بانطباقاً
Spianato	بهدوء
Spirito	بروح
Staccato	بانفصال
Svegliato	بيقظة
Quieto	بهدوء - يسكون
Declemando	بحرية في الأداء
Dolc	حلو - بحلاوة
Incabzando	بتشجيع
Deleccatezzo	بظرف
Deliatamento	برقة

Divisi	مقسّم
Dolceneto	بعذوبة
Accel-lerando	عكس الريث إرداندو أي بغاية السرعة
Taceta	يسكون
Tempo guisto	في الوقت المضبوط
Tumultuososo	بضجيج
Yuer	بوقار
Marciale	في أسلوب المارش
Marziale	في أسلوب حربي
Marcato	مميز بعلامة - بإشارة
Ballato	بأسلوب الرقص
Dolcte	بالم
Doleroze	بتوجع - محزن
Dopo	يبعد
Deppio Tempo	يزمن مزدوج
Calmato	باطمئنان
Canto	يلحن - يغناء
Cappriccioso	بمزاج
Camodo	براحة - بسهولة
Rit-erdando	الابتداء بتمهل تدريجي
Ritard	لغاية أتميو - اختصارها

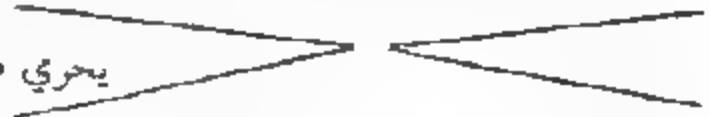
والإشارات التالية ، وهي الكلمات وأحرف اختصارها تدل على بيان درجة مقصودة من الشدة أو اللين .

FortF	بشدة اختصارها
MezzoM	بتوسط اختصارها
PianoP	بلين اختصارها
FortissimoFF	بمتهى الشدة اختصارها

PianissimoPP	يمتئى اللين اختصارها
MezzoforteMF	بشدة متوسطة اختصارها
MezzopianoMP	يلين متوسط اختصارها
Martellato	بضرب شديد اختصارها
Meno	بضرب أقل
Messo أو Moto	بحركة
Molto	كثير
Ostinato	متلاصق
Sforzando	بلهو - بلعب
Scherzando	بلهو - بلعب
ScherzosoS - F	اختصارها
S - F	اختصارها

ملاحظة : إن الكلمات التي لا إشارة لها تكتب كما هي .  
ومن هذه الإشارات ما يختص بنوتة واحدة وهي هذه ٨ و ٧ فتوضع الأولى فوق  
النوتة الواحدة ، والثانية تحتها ، وتستعمل كلتاها للشدة ، والإشارتان التاليتان

يحري مفعولهما على مجموعة من النوتات .



فالعلامة اليمنى : تدل على التدرج من الضعف إلى القوة أي الشدة ، واليسرى :  
على عكس ذلك .

### ثامناً : الموازين

ذكرنا في الدروس الأولى من هذا الكتاب أن الموسيقى تتألف من عنصرين  
أساسيين هما النغم والإيقاع .

وإذ قد انتهينا فيما أسلفناه من الدروس مما يهم الوقوف عليه من أصول العنصر  
الأول وهو «النغم» فإننا نبدأ في هذا الدرس الكلام عن العنصر الثاني وهو «الإيقاع» .

الإيقاع : الإيقاع في الموسيقى معناه إجمالاً تنظيم الحركة وتقسيم الأزيمة في  
الألحان تقسيماً منظماً . وليست الموسيقى هي وحدها المنفردة بالإيقاع دون بقية الفنون

الجميلة ، فالإيقاع المنتظم أساس قرض الشعر وحركات الرقص ، إنما يمكن القول إن الموسيقى أكثر الفنون حساسية بالإيقاع مهما صغرت حركاته وأجزاؤه . ويتأثر الإنسان بالإيقاع من ناحيتين مختلفتين :

أ - الموازين أو الضروب .

ب - سرعة حركة أهوية الألحان .

ومنخصص هذا الدرس للكلام عن الموازين .

الموازين :

الميران في الموسيقى يعني تقسيم القطعة إلى أقسام صغيرة متساوية تؤلف منها ، يفصلها بعضها عن بعض خطوط رأسية ، ويسمى كل قسم منها «باطوطة» أو «مازورة» أو «حقلاً» وهو أصغر وحدة إيقاعية لها علاقة بنظام سير الميزان .

والباطوطات ، في قطعة واحدة ، يشتمل كل منها على عدد متساو من الضربات الزمنية ، وإن اختلف عدد ما تحتوي عليه هذه الضربات من أجزاء الوحدة الزمنية .

ترقيم الميزان :

ويحدد ميزان القطعة بعدد ما تحتويه كل باطوطة من الضربات الزمنية . ويعبر عن كل ميزان بترقيم يوضع في أول المقطوعة على يمين المفتاح (أو على الأصح على يمين دليل المقام «الأرماتورة») وهذا الترقيم مؤلف من عددين أحدهما يعلو الآخر على شكل حذّي الكسر (بسط ومقام) . ويحدد الرقم الأعلى عدد ما تحتوي عليه كل باطوطة من الضربات الزمنية ، بينما يدل العدد الأسفل على نوع تلك الضربات بالنسبة إلى الوحدة الكاملة وهي «الروند» .

أنواع الميزان :

والموازين ثنائية وثلاثية ثم هي بسيطة ومركبة .

فالموازين الثنائية هي ما كان رقم بسطها ٢ أو مضاعفاته .

والموازين الثلاثية ما كان رقم بسطها ٣ أو مضاعفاته .

والموازين البسيطة هي تلك التي تحتوي كل باطوطة فيها على ٢ أو ٣ من



الصرجات الزمنية : أي أن رقم بسطها يكون ٢ أو ٣ .

والموازين المركبة تلك التي تحتوي كل باطوطة فيها على مضاعفات ٢ أو ٣ من الصرجات الزمنية ، كأن يكون ٤ أو ٨ أو ٦ أو ٩ أو ١٢ .

وعلى ذلك تكون الموازين :

أ - بسيطة ثنائية .

ب - بسيطة ثلاثية .

ج - مركبة ثنائية .

د - مركبة ثلاثية .

أ - الموازين البسيطة الثنائية :

ميزان  $\frac{2}{1}$  مثل | 

ميزان  $\frac{2}{2}$  مثل | 

ميزان  $\frac{2}{4}$  مثل | 

ميزان  $\frac{2}{8}$  مثل | 

ب - الموازين البسيطة الثلاثية :

ميزان  $\frac{3}{1}$  مثل | 

ميزان  $\frac{3}{2}$  مثل | 

ميزان  $\frac{3}{4}$  مثل | 

ميزان 3 مثل  $\left| \begin{array}{c} \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \end{array} \right|$  8

ميزان 3 مثل  $\left| \begin{array}{c} \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \end{array} \right|$  16

ج - الموازين المركبة الثنائية هي  $8, 8, 4, 4, 4, 2$  16

وميزان  $\frac{4}{4}$  مثل  $\left| \begin{array}{c} \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \end{array} \right|$  ويرمز أحيان لترقيم هذا الميزان بالإشارة C .  
ويعتبر هذا الميزان مركباً من ضعف الميزان البسيط الثنائي  $\frac{4}{2}$  هكذا

$\left| \begin{array}{c} \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \end{array} \right|$

د - الموازين المركبة الثلاثية :

ميزان  $\frac{6}{4}$  مثل  $\left| \begin{array}{c} \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \end{array} \right|$

ويعتبر هذا الميزان مركباً من ضعف الميزان البسيط الثلاثي  $\frac{3}{4}$  هكذا

$\left| \begin{array}{c} \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \end{array} \right|$  وليس ٣ أمثال الثنائي  $\frac{2}{4}$  مثل  $\left| \begin{array}{c} \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \\ \text{---} \end{array} \right|$  وميزان  $\frac{6}{8}$   
(ويعتبر ضعف ميزان  $\frac{3}{8}$ ) .

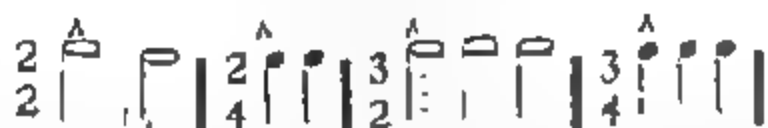
وميزان  $\frac{6}{16}, \frac{9}{8}$  (ويعتبران ثلاثة أضعاف ميزان  $\frac{3}{8}$ ) .

وميزان  $\frac{9}{12}, \frac{12}{8}$  (ويعتبران أربعة أضعاف ميزان  $\frac{3}{8}$ ) .

وميزان  $\frac{12}{16}$  .

أنواع من الموازين غير المالوفة : ويوجد عدا ما تقدم من الموازين ، موازين أخرى غير  
مالوفة مثل  $\frac{5}{4}, \frac{5}{8}, \frac{7}{4}, \frac{7}{8}$  ويمكن تحليل هذه الأوزان ما عدا القليل فيها ، إلى  
موازين ثنائية وثلاثية متتالية .

الضغط في الأوزان : يلاحظ إظهار الميزان في التوقيع بواسطة الضغط (accent) فيقع ضغط قوي على أولى الأجزاء الزمنية لكل باطوطة ، ويرمز أحياناً لهذا الضغط بالعلامة ٨ مثلاً : .



وفي الموازين المركبة يوجد في الباطوطة الواحدة إلى جانب الضغط القوي الذي يقع على أولى أجزائها الزمنية ضغط آخر متوسط أضعف من الأول ويقع على ابتداء التقسيم الفرعي لهذه الباطوطة فمثلاً ميزان  $\frac{4}{4}$  - يقع الضغط القوي على النوار الأول والضغط المتوسط على النوار الثالث ويرمز للضغط المتوسط أحياناً بالإشارة وبذلك يمكن التعبير عن الضغط في الموازين الآتية .



تأخير الضغط «السنكوب» :

وقد يقع أحياناً في الموازين تأخير توقيع الضغط فيقع الضغط على أجزاء من الباطوطة كانت موضع الضعف ويقع الضعف على أجزاء كانت موضع القوة . وذلك مثل ما ،صطلح الموسيقيون على تسميته (السنكوب Syncopé) وهو توصيل الجزء الضعيف من باطوطة بالجزء القوي الذي تبدأ به الباطوطة التالية مما يترتب عليه تأخير توقيع الضغط ، مثلاً :



الباطوطات الناقصة :

وقد سبق القول إن جميع الباطوطات في القطعة الواحدة تشتمل على عدد محدد من الضربات الزمنية ، وقد يحدث أحياناً تخطي هذه القاعدة بأن تبتدىء القطعة بغير الضربات الزمنية الأولى للباطوطة الأولى وإذن تكون هذه الباطوطة «ناقصة» ، وفي هذه

الحالة يجب أن تكون الضربات الزمنية للباطوطة التي تنتهي بها المقطوعة مكملية للباطوطة الأولى ، أعني أنهما معاً يكونان باطوطة كاملة ، هكذا .



رئيس القرقة - «أو قارئ النوتة» :

إشارات لبيان الموازين :

يبين رئيس القرقة الموسيقية أو قارئ النوتة ضربات الموازين المختلفة بإشارات من عصاه أو من يده تتمشى مع الأنواع المختلفة للموازين . ونكتفي هنا بأن نذكر للمبتدئين بيان إشارات ثلاثة أنواع منها :

أولاً - الموازين ذات الضربتين :

وهي الموازين التي تشمل كل باطوطة من باطوطاتها على ضربين زمنيتين ، يشير الرئيس أو القارئ لأولاهما بخفض يده من أعلى إلى أسفل ورفعها في الضربة الثانية هكذا .



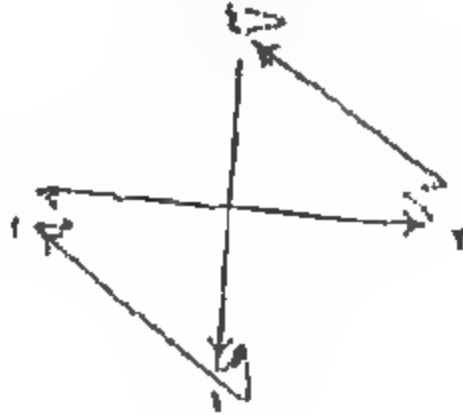
الموازين ذات ثلاث الضربات :

وهي الموازين التي تشمل كل باطوطة من باطوطاتها على ثلاث ضربات زمنية يشير الرئيس أو القارئ لأولاهما بخفض يده من أعلى إلى أسفل ، ثم بانتقالها في الضربة الثانية إلى اليمين متجهة إلى أعلى ، ثم بانتقالها في الثالثة إلى اليسار متجهة إلى أعلى لتعود اليد في موضعها الأول هكذا :



### الموازين ذات أربع الضربات :

وهي الموازين التي تشتمل كل باظوظة من باظوظاتها على أربع ضربات زمية يعين الرئيس أو القارئ أولاها بخفض يده إلى أسفل ، ثم بانتقالها في الضربة الثانية إلى اليسار متجهة إلى أعلى ، ثم بانتقالها في الضربة الثالثة إلى اليمين ، ثم بانتقالها في الضربة الرابعة إلى أعلى لتعود إلى الموضع الذي بدأت به هكذا :



## الفصل الثالث : السلم الموسيقي العربي

### أولاً : مقام الراست

ذكرنا سابقاً أن السلم الموسيقي العربي يتألف من سبع نغمات أساسية يطلق عليها اسم «الأصول» وهي مرتبة بعضها فوق بعض بالترقي درجة درجة حتى تكون الثامنة جواب الأولى ، على نحو يشبه ما رأينا في ترتيب درجات السلم الغربي .

وتسمى هذه النغمات بألفاظ فارسية تدل على مرتبتها من السلم وهي :

١ - يكاه (وهي مركبة من لفظين فارسيين أولهما «يك» ومعناه واحد والثاني «كاه» ومعناه المقام) .

٢ - دو كاه (وهي مركبة من لفظين فارسيين أولهما «دو» ومعناه اثنين وبذلك يكون معنى «دو كاه» المقام الثاني) .

٣ - سي كاه (وهي مركبة من لفظين فارسيين ، الأول «سي» ومعناه ثلاثة . وبذلك يكون معنى «سي كاه» المقام الثالث) .

٤ - جهار كاه (وهي مركبة من لفظين فارسيين ، الأول «جهار» ومعناه أربعة ، وبذلك يكون معنى «جهار كاه» المقام الرابع) .

٥ - بنج كاه (وهي مركبة من لفظين فارسيين ، الأول «بنج» ومعناه خمسة ، وبذلك يكون معنى «بنج كاه» المقام الخامس) .

٦ - شش كاه (وهي مركبة من لفظين فارسيين ، الأول «شش» ومعناه ستة وبذلك يكون معنى «شش كاه» المقام السادس) .

٧ - هفت كاه (وهي مركبة من لفظين فارسيين ، الأول «هفت» ومعناه سبعة ،

وبذلك يكون معنى «هبتكاه» المقام السابع) .

وقد احتفظ ثلاثة من هذه النغمات بأسمائها القديمة وهي «الدوكاه» و «السيكاه» و «الجهاركاه» .

يبد أن العرب قد اصططلحوا على تسمية الدرجات الخامسة والسادسة والسابعة بأسماء أخرى عرفت بها ، فسمت «البنجكاه» النوا ، و «الششكاه» الحسيني ، و «الهفتكاه» بالأرج أو الأويج ، ومعناه الحاد أو الأعلى

كذلك استعاض العرب لأسباب فنية ، ليس هذا مكان ذكرها عن تسمية أولى درجات السلم «اليكاه» بكلمة «الراست» ومعناها المستقيم . وأطلقوا على جوابه «الكردان» ومعناه الحد (وأطلقوا «الكاه» على قرار «النوا» ) .

وعلى ذلك أصبحت أسماء الدرجات السبع الأساسية التي يتألف منها السلم العربي كالآتي : ( وقد استعملنا في ذلك ، التدوين من اليسار إلى اليمين جرياً على ما اصطلاح عليه في تدوين التوتة الموسيقية ) .

٨	٧	٦	٥	٤	٣	٢	١
كردان	أوج	حسيني	نوا	جهاركاه	سيكاه	دوكاه	راست



وليست الأبعاد السبعة المحصورة بين هذه الدرجات متساوية بل هي نوعان :

الأول : بعد كبير ، ويسمى بالبعد الطيني ، وهو يساوي أربعة أرباع الدرجة (  $\frac{4}{4}$  ) «أي درجة كاملة» . ويوجد في السلم ثلاثة أبعاد من هذا النوع تقع بين الراست والدوكاه ، وبين الجهاركاه والنوا ، وبين النوا والحسيني .

الثاني : بعد صغير ، يساوي ثلاثة أرباع الدرجة (  $\frac{3}{4}$  ) . ويوجد في السلم أربعة أبعاد من هذا النوع تقع بين الدوكاه والسيكاه ، وبين السيكاه والجهاركاه ، وبين الحسيني والأوج ، وبين الأوج والكردان

وعلى ذلك يشمل السلم الموسيقي العربي على :

ثلاثة أبعاد كبيرة كل منها يساوي أربعة أرباع الدرجة . أي مجموع أرباعها = ١٢ رباعاً .

أربعة أبعاد صغيرة كل منها يساوي ثلاثة أرباع الدرجة . أي مجموع أرباعها = ١٢ رباعاً .

وحينئذ يكون عدد الأرباع التي يحتوي عليها السلم العربي  $12 + 12 = 24$  رباعاً . ويمكن بيان الأبعاد بين درجات هذا السلم بالرسم الإيضاحي الآتي .

٤	٣	٢	١	٤	٣	٢	١
٤	٣	٢	١	٤	٣	٢	١

وتستخدم الموسيقى العربية عدة سلاليم موسيقية يطلق عليها «المقامات» .

مقام الراست وتدوينه :

ويسمى المقام الذي يبنى على درجة «الراست» بمقام «الراست» ويعتبر قاعدة المقامات في الموسيقى العربية إذ يتألف من تتابع الدرجات الأساسية للسلم العربي تتابعاً صحيحاً ، كما ذكرناها ، دون نقص أو زيادة تدخل على إحدى تلك الدرجات ، وإلى ذلك ترجع سهولة تركيب هذا المقام .

وإذا رغبتنا في تدوين هذا المقام بالعلامات الموسيقية الأوروبية مبتدئين في ذلك بعلامة «دو» للتعبير عن درجة «الراست» ، ليكون في ذلك «مقام الراست» مقابلاً لسلم «دو الكبير» الذي يعتبر أساساً للموسيقى الغربية ، وجدنا أن الأبعاد المحصورة بين درجات «مقام الراست» لا تتفق جميعها مع الأبعاد المحصورة بين درجات «سلم دو الكبير» .



ويمكن بيان ذلك بالرسم فيما يلي :

	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧
مقام راس	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧
سلم دو الكبير	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧

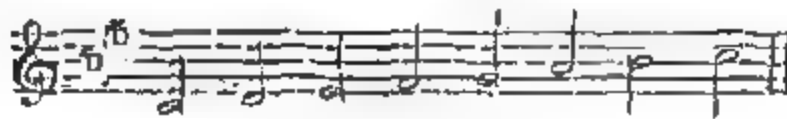
ويتبين من هذا الرسم الإيضاحي موافقة جميع درجات مقام الراس لدرجات سلم دو الكبير إلا في درجتين :

الدرجة الثالثة في السلم الأول وهي «السيكاه» فإنها تنقص عن الدرجة الثالثة من ثانيهما وهي «مي» بمقدار  $\frac{1}{2}$  درجة (نغمة) .

وكذلك الدرجة السابعة من أولهما وهي «الأوح» فإنها تنقص عن الدرجة السابعة في ثانيهما وهي «سي» بمقدار  $\frac{1}{2}$  درجة .

ولهذا وجب عند كتابة مقام الراس بالعلامات (النوتة) الموسيقية كتابة صحيحة وضع علامتين إلى يمين المفتاح (دليل المقام) للدلالة على نقص كل من درجتيه الثالثة والسابعة بمقدار  $\frac{1}{2}$  نغمة عن نظيرتيهما في سلم دو الكبير . وقد رمز بعلامة لهذه الدلالة .

وبذلك يكون تدوين مقام الراس بالعلامات الموسيقية هكذا :

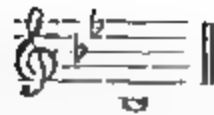


مقام العجم عشيران

يبتدىء هذا المقام من درجة «العجم عشيران» (سي ط أو بيمول) (وإذا بدأ السلم من الجواب سمى المقام مقام العجم) ويدون سلم هذا المقام بالنوتة كما يأتي :



وتبعاً لذلك يكون دليل المقام فيه :

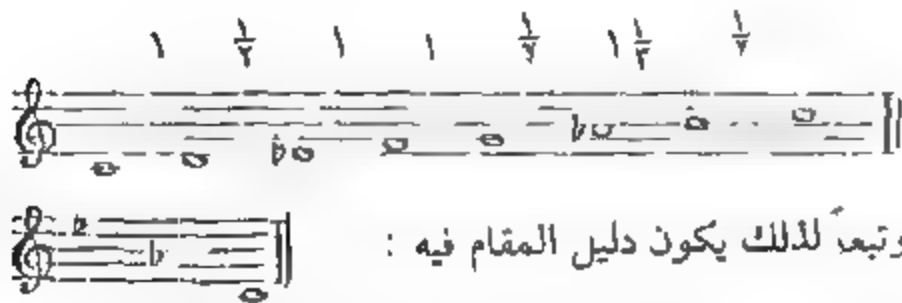


وواضح من تركيب هذا المقام العربي أيضاً أنه خاضع لنظام تركيب السلالم الكبيرة (الماجير) التي سبقت دراستها وهو كذلك خلو في تركيبه من أرباع الأصوات (لذلك كان هذا المقام من المقامات العربية التي يمكن عزف ألحانها على الآلات الغربية الثابتة دون الإخلال بتركيب هذه الألحان) .

### مقام النهاوند

«نهاوند» اسم فارسي لمدينة في شمال الفرس نسب إليها هذا المقام . ويستدعى مقام «النهاوند» من درجة الراست (دو) ولهذا فهو يعبر قريباً لمقام «الراست» الذي سبق شرحه .

ويدون سلم مقام النهاوند بالنوتة كما يلي :



وتبعاً لذلك يكون دليل المقام فيه :

وواضح أن تركيب هذا المقام العربي مطابق لنظام تركيب السلالم الصغيرة (المينور) التوافقية ، وهو على هذا النحر خلو من أرباع الدرجات (لذلك كان هذا المقام من المقامات العربية الميسور عزف ألحانها على الآلات الغربية الثابتة ، دون الإخلال بتركيب هذه الألحان) .

ملاحظة :

ونظراً لأن مقام العجم عشيرن ومقام النهاوند يخضعان في تركيبها ، أولهم إلى نظام تركيب السلالم الكبيرة «الماجير» والثاني لنظام السلالم الصغيرة «المينور» ونظراً لأن لطالب في دراسته الأولى لقواعد الموسيقى العامة يدرس نظام هذه

السلام ، كان هذان المقامان خير ما يبدأ بدراسته من مقامات الموسيقى العربية .

مقام البياتي :

هو مقام طابعه عربي بحت ، يميل إلى التغني به الأعرابي والفلاح ، وسكان المدن والقرى ، في مصر والشام وفلسطين وبقية البلاد العربية . وباجملة يمكن أن يقال إنه مقام «شعبي» .

ويدون سلم هذا المقام بالنوطة كما يلي :



وتبعاً لذلك يكون دليل لمقام فيه :

وواضح أن تركيب هذا المقام العربي لا ينطبق على نظام السلام الكبيرة (الماجير) ولا الصغيرة (المينور) إنما هو مقام ذو طابع عربي بحت ، يشتمل في تأليفه على أربع الدرجات إذ إن درجته الثانية درجة السيكاه (مي  $\flat$  أو نصف بيمول) .

ولذلك لا يمكن تأدية ما يصاغ منه من الألحان على الآلات الغربية الثابتة دون الإخلال بتركيب هذه الألحان .

مقام الحجاز :

وهذا المقام مثل مقام البياتي ذو طابع عربي بحت ، وأساس ركوزه نفس الدرجة التي يركز عليها البياتي وهي الدوكاه «ري» .

ويدون سلم هذا المقام بالنوطة كما يلي :



وتبعاً لذلك يكون دليل المقام فيه :

وتركيب هذا المقام العربي لا ينطبق كذلك على النظام لمعتاد للسلام الكبيرة

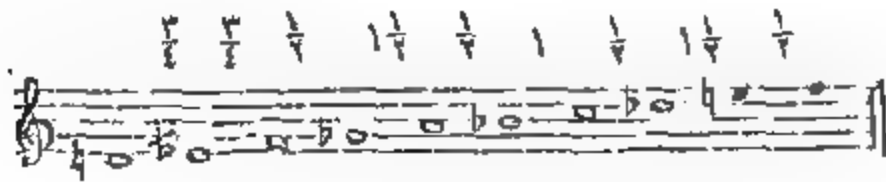
(الماجير) ولا الصغيرة برغم إمكان خلوه من أرباع الدرجات وقد تزيد الدرجة السادسة فيه ربع درجة فتصبح أوج (سي ♯) بدلاً من عجم (سي ♮) .

كما أنه يلاحظ في درجات هذا المقام زيادتها على درجات ديوان واحد (وقد دوت الدرجات الزائدة على الديوان بعلامات النوار) . وكثيراً ما يستعمل ذلك في الموسيقى العربية لتكسب المقام طابعاً خاصاً .

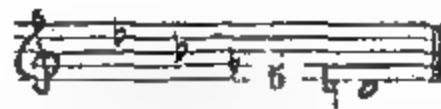
مقام الصبا :

هو مقام ، كمقام البياتي ، شعبي محبوب ، وأساس ركوزة نفس الدرجة التي يتركز عليها المقام المذكور وهي الدوكاه «ري» .

وتركيب سلم هذا المقام هكذا :



وتبعاً لذلك يكون دليل المقام :



وقد يجيء مقام الصبا على غير هذا التركيب إنما يمكن للمبتدئ الاكتفاء بالتركيب المتقدم .

وواضح أن تركيب هذا المقام العربي لا ينطبق على نظم السلالم الكبيرة «الماجير» ولا الصغيرة «المينير» إنما هو مقام ذو طابع عربي بحت ، يشتمل في تأليفه على أرباع الدرجات ، ولذلك لا يمكن تأدية ما بصاغ منه من الألحان على الآلات العربية الثابتة .

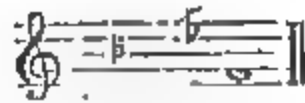
مقام الجهاركاه :

وهذا المقام يمكن أن يقال عنه إنه فرع من مقام العجم وأساس ركوزه درجة الجهاركاه «فا» .

وتركيب سلم هذا المقام هكذا .



وتبعاً لذلك يكون دليل المقام :



وواضح من تركيب هذا المقام على النحو المتقدم مماثلته لسلم «فا ماجير» في الموسيقى الغربية فيما عدا الدرجة السابعة (الحساس) التي تنقص  $\frac{1}{4}$  درجة عن نظيرتها في سلم «فا ماجير» وعلى هذا لا يمكن تأدية ألحان هذا المقام على الآلات الغربية الثابتة .

مقام الهزام :

هذا المقام «ويسميه البعض في مصر خزام» مقام ذو طابع عربي بحت ، وأساس ركوزه درجة السيكاه .

وتركيب هذا المقام هكذا :



وتبعاً لذلك يكون دليل المقام :

وواضح من تركيب هذا المقام أنه لا يمكن تأدية ما يصاغ منه من الألحان على الآلات الغربية الثابتة .

مقام الحجازكار :

يعد هذا المقام قريباً لمقام «لراست» لأنهما يشتركان معاً في درجة الركوز وهي «لراست» «دو» وكثيراً ما ينتقل من أحدهما إلى الآخر في التلحين .

وتركيب سلم هذا المقام هكذا .



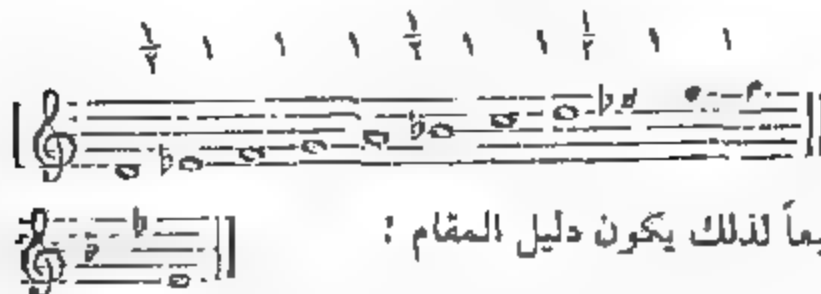
وتبعاً لذلك يكون دليل المقام :



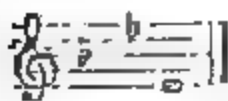
وواضح كذلك من تركيب هذا المقام أنه يمكن تأدية ما يصاغ منه من الألحان على الآلات الغربية الثابتة .

مقام كرد أو كردي :

وأساس ركوز هذا المقام درجة الدوكاه «ري» وتركيب سلمه هكذا :



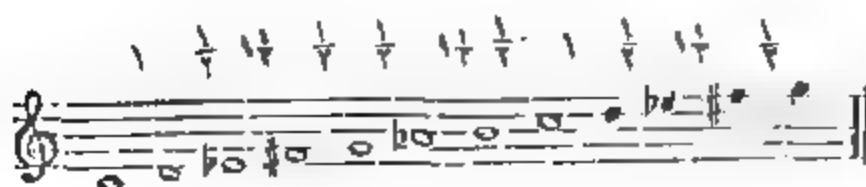
وتبعاً لذلك يكون دليل المقام :



وواضح من تركيب هذا المقام أنه وإن كان خبوا من أرباع الدرجات إلا أنه يختلف عن تركيب السلالم الغربية لابتداء سلمه بنصف بعد طيني . ويمكن تأدية ألحانه على الآلات الثابتة .

مقام انوائر :

وركوز هذا المقام على درجة الراست ، وتركيبه هكذا :



وتبعاً ذلك يكون دليل المقام :



وواضح أن تركيب هذا المقام ، وإن كان خلوا من أرباع الدرجات ، غير منطبق على ترتيب السلالم الغربية ويمكن تأدية ألحانه على آلات الثابتة .

تدوين المقامات العربية السابق شرحها :

وإذ قد انتهينا من شرح تركيب أحد عشر مقاماً من المقامات العربية وهي :

الراست ، العجم عشيران ، النهاوند ، البياتي ، الحجاز ، الصبا ، الجهاركاه ، الهزام ، الحجازكار ، الكرد ، النواثر ، فإننا نجمل فيما يلي ملخصاً شاملاً لتدوين هذه المقامات :

١ - مقام الراست .



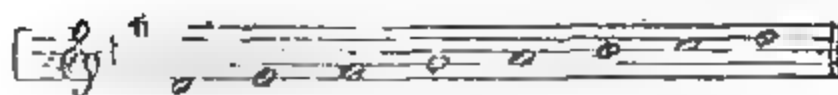
٢ - مقام العجم عشيران .



٣ - مقام نهاوند



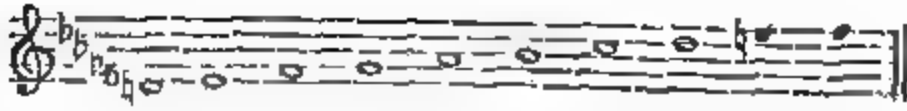
٤ - مقام بياتي .



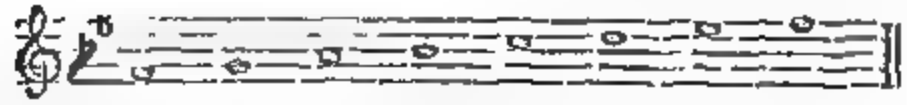
٥ - مقام الحجاز .



٦ - مقام الصبا .



٧ - مقام الجهاركاه .



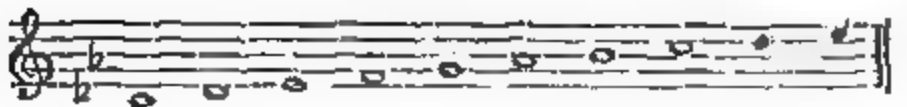
٨ - مقام الهزام .



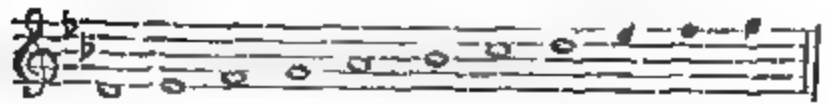
٩ - مقام الحجاز كار .



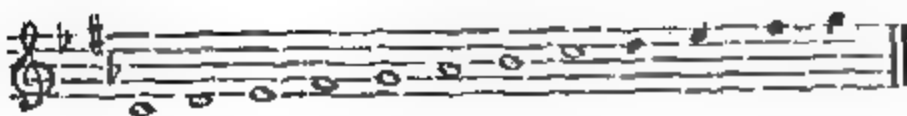
أو



١٠ - مقام الكرد .



١١ - مقام النو أئر .





## السلم الموسيقي العربي

### ثانياً : تقسيمه ، أسماء درجاته الصوتية ، تدوينها

لقد تم شرح المقامات العربية التي يبنى على المبتدىء معرفتها ، وتركيب كل منها ، والدرجات الصوتية التي يتألف منها كل مقام ، وذلك بطريقة تدوين هذه الدرجات بالعلامات الموسيقية مع بيان أوضاعها والأبعاد المحصورة بين كل منها ، دون ذكر الأسماء العربية لكل من تلك الدرجات حتى لا تثقل على الطالب في بداية دراسته فيستعصي عليه فهم هذه المقامات ومعرفة تركيبها .

وإذ أصبح في مقدور الطالب أن يميز هذه المقامات ، بعضها من بعض ، من ناحية تركيبها وتدوينها الموسيقي .

فسنشرح في هذا الدرس طريقة تقسيم السلم الموسيقي العربي وأسماء درجاته الصوتية ، حتى يستطيع معرفة أسماء الدرجات التي يتألف منها كل مقام .

وقد سبق أن أوضحنا فيما تقدم من الدروس أن السلم الموسيقي العربي يشتمل على سبع نغمات أساسية تحصر بينها أبعاداً غير متساوية ، منها ثلاثة أبعاد كبيرة ، وأربعة أبعاد صغيرة .

وينقسم البعد الكبير (الدرجة الصوتية الكاملة) في السلم الموسيقي العربي إلى أربعة أرباع لكل منها اسم خاص صطلح عليه ، نردها فيما يلي :

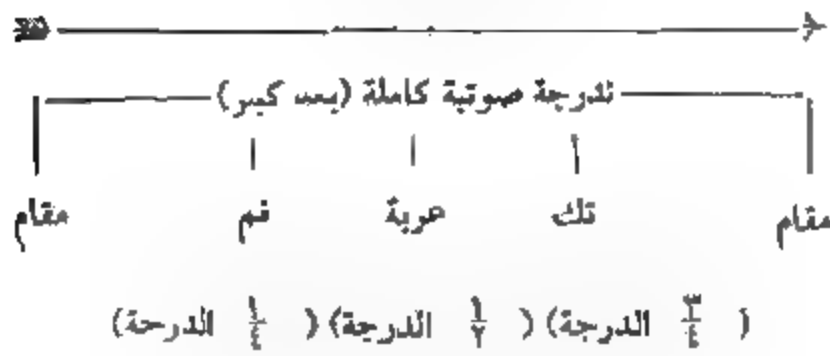
نم للدلالة على  $\frac{1}{4}$  الدرجة .

عربة للدلالة على  $\frac{2}{4}$  الدرجة .

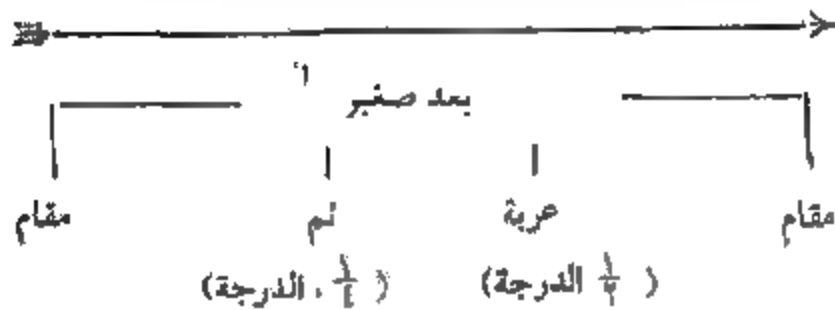
تك للدلالة على  $\frac{3}{4}$  الدرجة .

بردة للدلالة على الدرجة الصوتية الكاملة (المقام) .

ولزيادة الإيضاح نبين ذلك في الشكل الآتي :



وينقسم البعد الصغير إلى ثلاثة أرباع كما في الشكل الآتي :



ومن هنا يتضح اشتقاق السلم الموسيقي العربي على أربعة وعشرين ربعاً

## الفصل الرابع :

### تحليل المقامات

الجنس - أنواعه - أشكاله

الجمع وأنواعه

المقامات

الجنس :

لم تكن الموسيقى في الممالك القديمة مبنية على مثل ما تبنى عليه موسيقانا الحديثة من اعتبار المرتبة الكاملة «الأوكتاف» وحدة يتوقف على اختلاف تأليفها اختلاف اللحن ؛ إنما كانت الوحدة التي تبنى عليها الألحان وتعتبر أساساً في تأليفها هو «التتراكورد» ويسميه العرب «الجنس» وهو عبارة عن بعد بالأربع «مسافة رابعة» يتألف من أربعة أصوات تحصر بينها ثلاثة أبعاد مجموعها بعدان طنينيان ونصف «والبعد الطيني هو البعد الكامل أو الصوت الكامل «تون» كالجنس «دو - فا» مي «مي - لا» ري - صول» .

أنواع الجنس :

ويختلف نوع الجنس باختلاف توزيع مسافة الرابعة على الأبعاد المحصورة فيه .

وللجنس ثلاثة أنواع هي :

١ - جنس قوي .

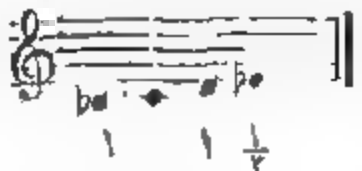
٢ - جنس رخو أو لين .

٣ - جنس ملون .

(وليس هنا مجال تفصيل الكلام على هذه الأنواع) .

## أشكال الجنس :

ولكل من هذه الأجناس أشكال من ناحية سب أبعادها الصوتية المشتملة عليها ومقدارها تسمى بأسماء مختلفة نذكر منها على سبيل المثال الأجناس لآنية (مدونة من اليسار إلى اليمين وفاق التدوين بالنوتة الموسيقية) :

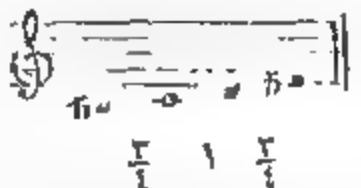
أ - جنس عجم (الماجير)  وهو ما كان ترتيب أبعاده بعد ثم بعد ثم نصف بعد .

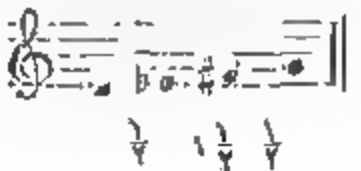
ب - جنس نهاوند (المينور)  وهو ما كان ترتيب أبعاده ١ ثم 1/4 ثم ١

ج - جنس كرد  وهو ما كان ترتيب أبعاده .

د - جنس واسط  وهو ما كان ترتيب أبعاده .

هـ - جنس بياني  وهو ما كان ترتيب أبعاده .

و - جنس عراق  وهو ما كان ترتيب أبعاده .

ز - جنس حجاز  وهو ما كان ترتيب أبعاده .

ح - جنس صبا  وهو ما كان ترتيب أبعاده وهكذا .

## الجمع الكامل (الأوكتاف) :

ولئن كان كل لحن من الألحان لقديمة أسامه جنس معين فليس معنى هذا اقتصار اللحن على الأصوات الأربعة التي يتألف منها هذا الجنس ، فقد كان الأقدمون يتعدون في ألحانهم أصوات الجنس الواحد ، فإن جمعوا بين جنسين تألف منهما ما يسمونه «جمعاً» (أو بعد اندي بالكن) ويقابل في الموسيقى الحديثة «المرتبة» أو «الديوان» أو «الأركتاف» .

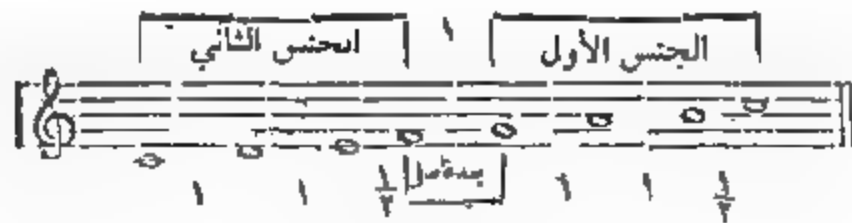
وعلى هذا أمكن تأليف جموع مختلفة الألحان وذلك باختلاف الأجناس ونسب أبعادها .

## أنواع الجمع :

والجمع إما أن يكون منفصلاً أو متصلاً .

### ١ - الجمع المنفصل :

هو ما يفصل بين جنسيه المؤلف منهما بعد طنبني ، مثال ذلك سلم «دو الكبير» وهو أساس الموسيقى الغربية فهو يتألف من جنسين (تراكوردبن) «دو - فا» م «أصول - دو» ويفصل بينهما بعد طنبني كامل «فا - صول» كما في الشكل الآتي :



وكذلك الحال في سلم الراست وهو أساس الموسيقى العربية فهو جمع منفصل إذ يتألف من جنسين يفصل بينهما بعد طنبني . وسيرد ذكر ذلك مفصلاً عند شرح تحليل هذا لمقام .

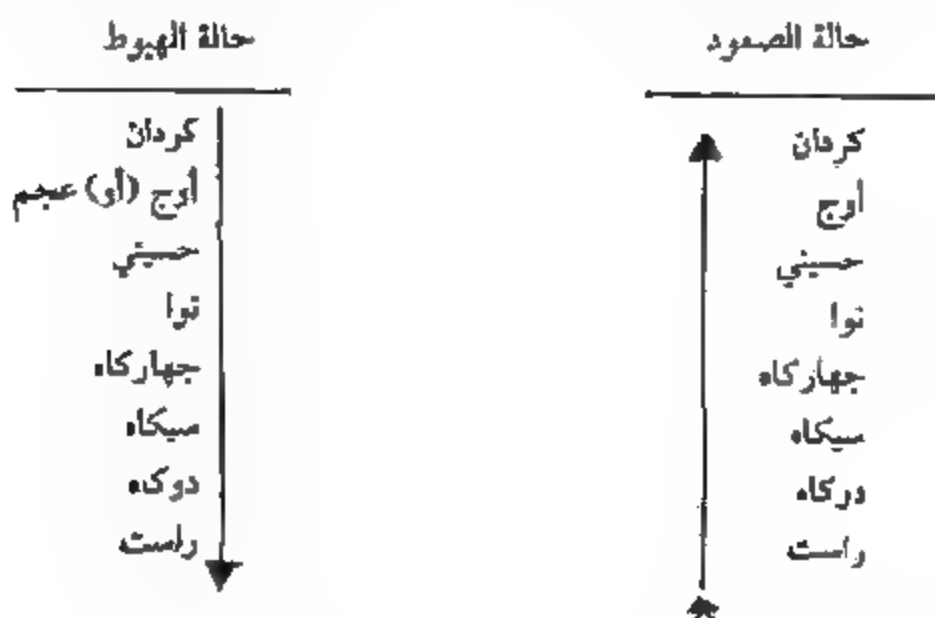
### ٢ - الجمع المتصل :

هو ما اعتبر آخر أصوات جنسه الأول أول أصوات جنسه الثاني ، مثال ذلك سلم لا الصغير (مينور) فإنه يتألف من الجنس «لا - ري» م «ري - صول» مضافاً إليهما المسافة الثانية «صول - فا» الأخيرة .

الصفحة غير موجودة في أصل الكتاب

الصفحة غير موجودة في أصل الكتاب

رفيما يلي بيان أسماء درجات مقام الراس في حالتى الصعود والهبوط .



شخصية المقام :

تقوم على إظهار جنس الراس على درجتى النوا واليگاه .

إجراء العمل :

حرت العادة بأن يبدأ العمل من مقام الراس بدمس درجة الراس ويهبط منها إلى درجة اليگاه بالمرور على أصوات العراق والعشيران للعمل بجنس الراس مصوراً على هذا اليگاه ، ثم يعود إلى العمل بدائرة العقد الأول ، ويتقل منه إلى العقد الثاني لعمل جنس الراس على النوا ثم إلى العقد الثالث ثم إلى الرابع إذا أمكن .

ومى الهبوط إلى المستقر يستبدل الأوج بالمعجم لعمل البوسليك على النوا أو للمرور والعودة رأساً إلى درجة الراس مستقر المقام . والبعض يستحسن الهبوط مرة أخرى إلى اليگاه قبل الاستقرار على درجة الراس .

تحليل مقام المعجم عشيران :

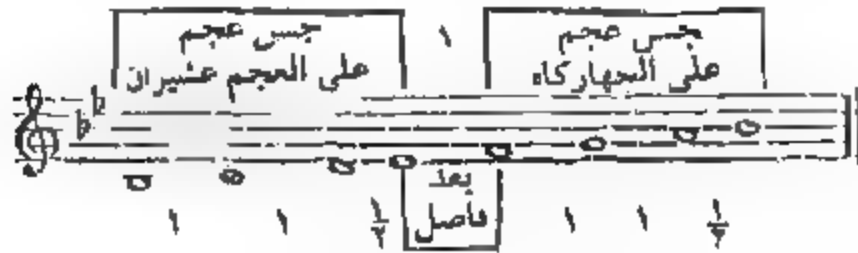
مقام المعجم عشيران ، ويقابل من السلالم الغربية سلم سي ط الكير «سي ماجورا» هو جمع منفصل يتركب من جنسين يفصل بينهما بعد كامل .

أولهما - جنس عجم على درجة المعجم عشيران «سي ط» وهو من المعجم عشيران إلى الكرد «سي ط» - مي ط « .



ثانيهما - جنس عجم على درجة الجهاركاه «فا» وهو من الجهاركاه إلى العجم «فا» - سي ♭ .

ويقص بينهما بعد كامل هو من الكرد إلى الجهاركاه «مي ♭ - فا» .  
وفيما يلي بيان الدرجات الصوتية بالتدوين الموسيقي وبيان أبعاد كل منها :



ويتبع سلم العجم عشيران في حالة الهبوط نفس الدرجات التي يتبعها في حالة الصعود .

وفيما يلي بيان ذلك بالتدوين الموسيقي :



وفيما يلي بيان أسماء درجات مقامات العجم عشيران في حالتي الصعود

والهبوط :

حالة الهبوط

عجم  
حسيني  
نوا  
جهاركاه  
كرد  
دركاه  
راست  
عجم عشيران

حالة الصعود

عجم  
حسيني  
نوا  
جهاركاه  
كرد  
دركاه  
راست  
عجم عشيران

شخصية المقام :

تقوم على إظهار درجتي الجهاركاه والعجم .

إجراء العمل :

جرت العادة بأن يبدأ العمل في مقام العجم عشيران بإظهار العقد الثاني دخولاً إليه من درجة الجهاركاه التي هي غماز المقام .

بلي ذلك : النزول إلى العقد الأول ثم العودة إلى العقد الثاني ، ومنه إلى العقد الرابع إذا أمكن ، والاستقرار على مستقر المقام .

تحليل مقام النهاوند :

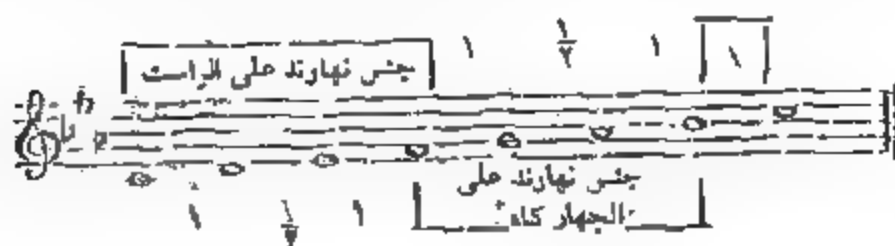
مقام النهاوند ، ويقابل من السلالم الغربية سلم دو الصغير (دو مينور) ، هو جمع متصل يتركب من جنسين متصلين مضافاً إليهما بعد كامل في النهاية .

أولهما . جنس نهاوند على درجة الراست (دو) وهو من الراست إلى الجهاركاه (دو - فا) .

وثانيهما : جنس نهاوند على درجة جهاركاه (فا) وهو من الجهاركاه إلى العجم (فا - سي ب) .

ويضاف إلى الجنس الثاني بعد كامل من العجم إلى الكردان (سي ط - دو) .

وفيما يلي بيان الدرجات الصوتية بالتدوين الموسيقي وبيان أبعاد كل منها :



ويتبع مقام النهاوند في حالة الهبوط نفس الدرجات التي يتبعها في حالة الصعود وذلك فيما عدا درجة «العجم سي ب» فإنها في حالة الهبوط قد تصبح «ماهور أي سي ب» . وهناك تدرين حالة الهبوط في هذا التغيير .



وفيما يلي بيان أسماء درجات مقام النهاوند في حالتي الصعود والهبوط .

حالة الهبوط	حالة الصعود
كردان	كردان
ماهور (عجم)	عجم أو (ماهور)
حصار	حصار
نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه
كرد	كرد
دوكاه	دوكاه
راست	راست

شخصية المقام :

تقوم على إظهار جنس النهاوند على الجهاركاه .

إجراء العمل :

جرت العادة بأن يبدأ بالعمل من مقام السهوند بإظهار العقد الأول دخولاً إليه غالباً من النوا مع لمس الجهاركاه أو الراست كظهير للنوا . يلي ذلك : الصعود إلى العقد الثاني ثم إلى الثالث ومنه إلى الرابع إذا أمكن .

وفي الهبوط - يستدل المعجم بالنهفت ليصار إلى تصوير الحجاز على النوا تارة ، وانكريز على الجهاركاه تارة أخرى ، ويمكن إبقاء العقد الثاني على ما هو عليه . وقبل الاستقرار على درجة الراست الذي هو مستقر المقام ، يستحسن لمس درجات جنس الحجاز المصور على درجة اليكاه .

تحليل مقام البياتي :

مقام البياتي جمع متصل يتركب من جنسين مضافاً إليهما في آخر الجنس الثاني بعد

كامل :

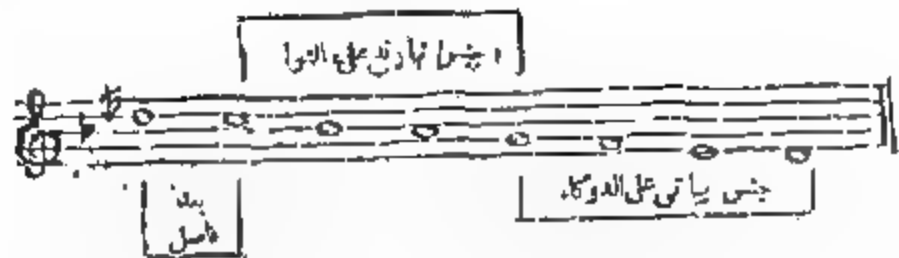
أولهما - جنس ياتي على درجة الدوكاه «ري» وهو من الدوكاه إلى النوا (ري - صول) .

ثانيهما - جس نهاوند على درجة النوا (صول) وهو من النوا إلى الكردان (صول - دوا) .

مضافاً إليهما بعد كامل هو من الكردان إلى المحير (دو - ري) .  
 وفيما يلي بيان الدرجات الصوتية في حالة الصعود :



ويتبع سلم البياتي في حالة الهبوط نفس الدرجات التي يتبعها في حالة الصعود كما يأتي :



وهناك بيان أسماء درجات مقام البياتي في حالتي الصعود والهبوط :

حالة الهبوط	حالة الصعود
محير	محير
كردان	كردان
عجم	عجم
حسيني	حسيني
نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه
سيكاه	سيكاه
دوكاه	دوكاه

شخصية المقام :

تقوم على إظهار جنس البوسليك على النوا والجهاركاه على الجهاركاه .

إجراء العمل :

يبدأ العمل من مقام البياتي في دائرة العقد الأول . دخولاً إليه من النوا على طريقه الأتراك . أما المحدثين من العرب فقد أهملوا هذا التقيد الضيق وأطلقوا لأنفسهم حرية الدخول من أي صوت من أصوات المقام المتألفة أمثال - الدوكاه الذي هو مستقر المقام ، أو غمازه الذي هو صوت الحسيني أو ظهيرة الذي هو صوت الراست ، يلي ذلك : الدخول في دائرة العقد الثاني للعمل تارة بجنس البوسليك على النوا وتارة أخرى بجنس الجهاركاه على الجهاركاه وأحياناً وبطريق العرض بجنس عجم على العجم . ثم الصعود إلى العقد الثالث بشكليه البياتي والبوسليك على المحير عند الهبوط ومنه إلى الرابع إذا أمكن . والهبوط كالصعود غير أنه في حالة الهبوط يجوز عمل جنس البوسليك على المحير بدلاً من بياتي على المحير . وقبل الاستقرار على الدوكاه مستقر المقام يستحسن مداعبة درجتي - العراق والراست ،

ملاحظة :

إن من المقامات الكثيرة التي تشبه المقام البياتي هي :

مقام الحسيني - هو البياتي بعينه ، لكن في الحسيني يعمل بياتي على درجة الحسيني وبياتي آخر يركز على درجة المحير . وبياتي يركز على الدوكاه مستقر المقام . وفي الهبوط يعمل بجنس بوسليك على النوا بدلاً من بياتي على الحسيني . كذلك مقام المحير ، فإنه يبدأ ببياتي على المحير وفي الهبوط ينزل إلى العقد الثاني لعمل بوسليك على النوا . وبياتي على الدوكاه كما في مقام البياتي تماماً ، إنما يضاف إلى ذلك بياتي على الحسيني ثم العودة إلى بوسليك على النوا ثم يختم بياتي على الدوكاه . كذلك في مقام [البياتي شوري] المسمى عند الأتراك [فارجفار] فيشارك في عقده الثاني جنسان هما الحجاز والبوسليك على النوا ، والبوسليك هذا هو في أصل مقام البياتي كما في أصل مقامات الفارجفار والمحير والحسيني المار ذكرهم . وفي مقام الشوري أي الفارجفار يضاف إلى ما ذكرناه عقداً آخر على سبيل التنويع هو النكريز على الجهاركاه وتارة يشترك معه في الهبوط البوسليك على النوا . وينتهي هذا المقام كمقام

البياتي أيضاً أي بحسن بياتي على الدوكاه . كذلك في مقدم الكلزار الذي هو عبارة عن عمل الرامست على النوا والبوسليك والحجاز أيضاً على درجة النوا وبياتي على درجة الحسيني وبياتي على درجة المحير وينتهي بياتي على الدوكاه ، ومثل مقام الكلزار هذا مقام كردانيه . ومقام بياتي سلطاني . ومقام عرضبار . وهذا الأخير يحمل في عقده الثاني جهاركا على الجهاركا وحجاز على النوا أو نكريز على الجهاركا ولا يزيد عما ذكرناه عن المقامات الشبيهة به إلا بعمل جنس الكرد على درجة المحير في عقده الثالث .

### تحليل مقام الحجاز :

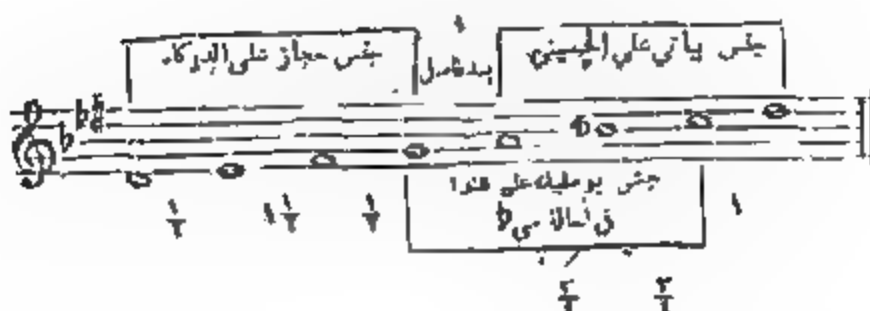
مقام الحجاز جمع منفصل ويتألف من جسين يفصل بينهما بعد كامل :

أولهما - جنس حجاز على درجة الدوكاه (ري) وهو من الدوكاه إلى النوا (ري) - (صول) .

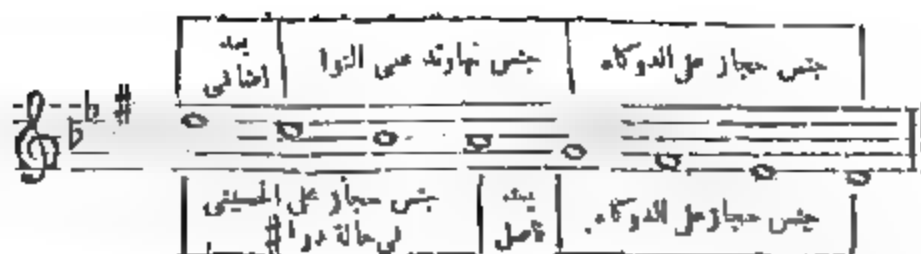
وثانيهما - جنس بياتي على درجة الحسيني (لا) وهو من الحسيني إلى المحير (لا) - (ري) .

وفصل بينهما بعد كامل وهو من النوا إلى الحسيني (صول - لا) .

وفيما يلي بيان الدرجات الصوتية وبيان أبعاد كل منها :



ويتبع مقام الحجاز في حالة الهبوط نفس الدرجات التي يتبعها في حالة الصعود وذلك فيما عدا درجة الكردان (دو) فقد تصبح شاهنازا «دو#» وكذلك درجة الأرج «سي» فتصبح «سي ط» وبذلك يكون تقسيم أجناسه كما يلي في حالة التغيير وفي غيرها :



وهاك بيان أسماء درجات مقام الحجاز في حالتي الصعود والهبوط :

حالة الهبوط	حالة الصعود
محير	محير
شاهناز (کردان)	کردان
عجم	أوج (عجم)
حسيني	حسيني
نوا	نوا
حجاز	حجاز
کرد	کرد
دوكاه	دوكاه

شخصية المقام :

تقوم على إظهار جنس الراست على درجتي النوا واليكاه .

إجراء العمل :

جرت العادة أن يبدأ العمل في مقام الحجاز من دائرة العقد الأول دخولاً إليه من الراست كظهيراً للدوكاه . وبعد إظهار هذا العقد الذي يمثل روح المقام يكون الهبوط إلى اليكاه بجنس الراست المصور على درجة اليكاه ثم الصعود إلى العقد الثاني للعمل تارة بجنس البوسليك على النوا وتارة أخرى بجنس الراست على النوا والبياتي على الحسيني . يلي ذلك : الصعود إلى العقد الثالث بجنس الحجاز والبوسليك على المحير ، ومنه إلى العقد الرابع إذا أمكن .

وفي الهبوط يستبدل الكردان بالشاهناز لعمل الحجاز على الحسيني ثم البوسليك أو الراست على النوا في العقد الثاني ، وذلك باستبدال العجم بالأوج . ومنه إلى العقد الأول . ويستحسن قبل الاستقرار على الدوكاه مستقر المقام أن تلمس درجة الراست .

تحليل مقام الصبا :

مقام الصبا جمع متصل ويتألف من الجنسين الآتين :

أولهما - جنس صبا «ناقص» على درجة الدوكاه «ري» وهو من الدوكاه إلى الصبا «ري» - صول «ب» .

ثانيهما - جنس حجاز على درجة الجهاركاه «فا» وهو من الجهاركاه إلى العجم «فا - سي «ب» .

مضافاً إليهما جنس حجاز على درجة الكردان (دو) تكمل أصواته في منطقة الجوابات وهو من الكردان إلى جواب الجهاركاه «دو - فا» .

ويتضح أن هناك بعد فاصل بين هذا الجنس الحجاز الأخير والجنس الحجاز الذي يسبقه وهو من درجة العجم إلى الكردان «سي «ب» - دو» .

وفيما يلي بيان الدرجات الصوتية وبيان أبعاد كل منها :



ويتبع مقام الصبا في حالة الهبوط نفس الدرجات التي يتبعها في حالة الصعود وذلك في مرتبته الأولى (الأوكتاف الأول) غير أنه قد يتبع في منطقة جواباته درجات أخرى فمثلاً يلمس في هبوطه درجة جواب السيكا (سي «ب» ) بدلاً من جواب البوسليك (سي «ط» ) وكذلك يمر على درجة المحير (ري) بعد أن كان صاعداً على درجة الشاهناز (ري «ط» ) وبذلك يكون تقسيم أجناسه كما يلي :





وہاں بیان اسماء درجات مقام الصبا فی حالتی الصعود والهبوط :

حالة الهبوط	حالة الصعود
جواب صبا	جواب صبا
جواب جہارکاه	جواب جہارکاه
جواب سیکاه	جواب بوسلیک
محیر	شامناز
کردان	کردان
عجم	عجم
حسینی	حسینی
صباء	صباء
جہارکاه	جہارکاه
سیکاه	سیکاه
دوکاه	دوکاه

شخصیة المقام :

تقوم علی إظهار جنس الحجاز علی درجتی الجہارکاه والکردان .

إجراء العمل :

جرت العادة أن يبدأ من مقام الصبا بالدخول إلى العقد الأول من درجة الجہارکاه [وهي أهم مراكز هذا المقام] مع مداعبة درجة السیکاه للعمل بجنس الحجاز علی الجہارکاه . ثم يشترك جنس الحجاز هذا مع جنس الصبا علی الدوکاه .

يلي ذلك : السير إلى العقد الثالث للعمل بجنس الحجاز علی الکردان بصفته متمم لما قبله كجنس مستقل . ثم العقد الرابع إذا أمکن .

وفي حالة الهبوط يعمل بجنس الصبا علی المحیر وجنس الحجاز علی الکردان ، وبعد ذلك جنس الحجاز علی الجہارکاه . وعند الختام يكون الاستقرار علی درجة الدوکاه بجنس الصبا .

ملاحظة :

هناك نغمة تسمى [صب زمزمة] هي عبارة عن نغمة الصبا بذاته وبكل مستلزماته ،

غير أنه في نغمة الصبا زمزمة يعمل عند الانتهاء أي قبل الاستقرار النهائي على الدو كاه على لمس درجة الكرد بدلاً من السيكا .

تحليل مقام الجهاركاه :

مقام الجهاركاه جمع منفصل ، يتألف من جنسين :

أولهما - جنس عجم على درجة الجهاركاه (فا) وهو من الجهاركاه إلى العجم (ف) - سي (2) .

ثانيهما - جنس راست على درجة الكردان (دو) وهو من الكردان إلى جواب الجهاركاه (دو - فا) .

يفصل بينهما فاصل هو بعد كامل .

وفيما يلي بيان الدرجات الصوتية وبيان أبعاد كل منها .



ويتبع مقام الجهاركاه في حالة الهبوط نفس الدرجات التي يتبعها في حالة الصعود وتدون ذلك فيما يلي :



وهاك بيان أسماء درجات مقام الجهاركاه في حاتي الصعود والهبوط :

حالة الهبوط	حالة الصعود
جواب جهاركاه	جواب جهاركاه
جواب سيكاه	جواب سيكاه
محير	محير
كردان	كردان
عجم	عجم
حسبي	حسبي
نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه

شخصية المقام :

تقوم على إظهار جنس العجم المعلق على درجة العجم .

إجراء العمل :

يبدأ العمل في مقام الجهاركاه في دائرة العقد الأول دخولاً إليه من درجة العجم أو الجهاركاه .

ثم يكون الانتقال إلى العقد الثاني بجنس جهاركاه على الكردان ويشترك معه جنس الراست على الكردان بصفة عرضية ، ومنه إلى العقد الثالث ثم الرابع إذا أمكن .

والهبوط كالصعود ولا فرق بينهما . وفي النهاية يستقر المقام على درجة الجهاركاه بجنس العجم أي الجهاركاه

تحليل مقام الهزام «أو الخزام»<sup>(١)</sup> :

مقام الهزام جمع متصل ، يتألف من جسين :

(١) إن مقام الهزام يدعى في الأصل مقام لسيكاه ، وهو مقام عربي أصيل يسمى في تونس (طبع لسيكاه) أو (طبع انقلاب السيكا) أحذه الأتراك عن العرب وأطلقوا عليه اسم (مقام هُزَام) والعقد لثاني منه وهو - الحجاز على النوا - الذي يستعمله العرب قبل الأتراك فهو موجود فيه منذ القدم =

أرلهما - جنس سيكاه «نافص» على درجة السيكا «مي لا» وهو من السيكا إلى  
المحصار «مي لا» - لا لا لا .

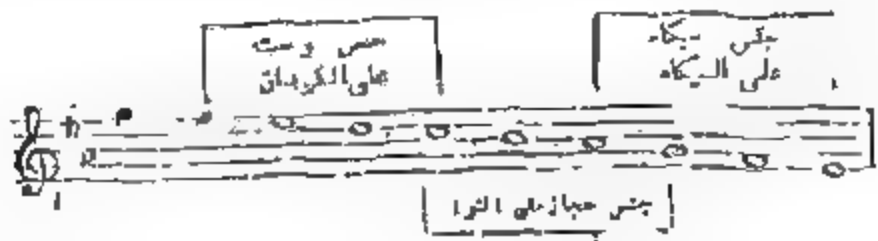
ثانيهما - جنس حجاز على درجة النوا «صول» وهو من النوا إلى الكردان «صول» -  
دو .

مضافاً إلى هذين الجنسيتين جنس (يتعدى بطبيعة الحال إلى منطقة لجوابات)  
راست على درجة الكردان .

وفيما يلي بيان الدرجات الصوتية وبيان أبعاد كل منها :



ويتبع مقام الهزام في حالة الهبوط نفس الدرجات التي يتبعها في حالة الصعود .



وهاك بيان أسماء درجات مقام الهزام في حالتي الصعود والهبوط .

= وكل الأدوار والمزوفات القديمة التي من هذا النغم ويعمل فيها الحجاز على النوا . تعرف عند  
العرب بأنها من مقام (السيكا) أي مقام الهزام بذاته ، ولكن المتمسكين بتعدد الأسماء أبوا إلا أن  
يحملوه مقامين مختلفين كم فعلوا في غيره من المقامات العربية .

حالة الهبوط	حالة الصعود
جواب جهارگاه	جواب جهارگاه
جواب سيگاه	جواب سيگاه (أو منطة)
محير	محير
کردان	کردان
ماهور	ماهور
حصار	حصار
نوا	نوا
جهارگاه	جهارگاه
سيگاه	سيگاه

شخصية المقام :

تقوم على إظهار جنس الحجاز على النوا .

إجراء العمل :

يبدأ العمل في مقام الهزام في دائرة العقد الأول الذي يمثل شخصية المقام الأساسية دخولاً إليه من درجة السيگاه مع مداعبة درجتي الكرد والراست . يلي ذلك : العمل في دائرة العقد الثاني بجنس الحجاز على النوا ثم يشترك العقدان الأول والثاني معاً . ثم يكون الصعود إلى العمد الثالث لعمل بجنس راست على لکردان في الصعود وفي الهبوط يضاف إلى جنس راست على الكردان بصفة عرضية جنس البياتي على المحير ، ثم يمر بجنس البوسليك على النوا مرة أخرى وعند اختتام يكون لاستقرار على درجة السيگاه مع مداعبة درجتي الكرد والراست .

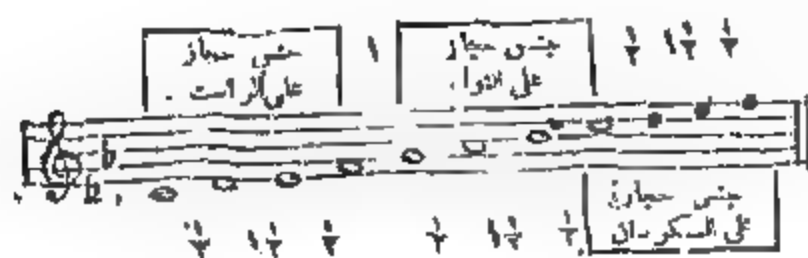
تحليل مقام الحجازكار<sup>(١)</sup> :

مقام الحجازكار جمع منفصل يتألف من جنسين يفصل بينهما فاصل هو بعد كامل .

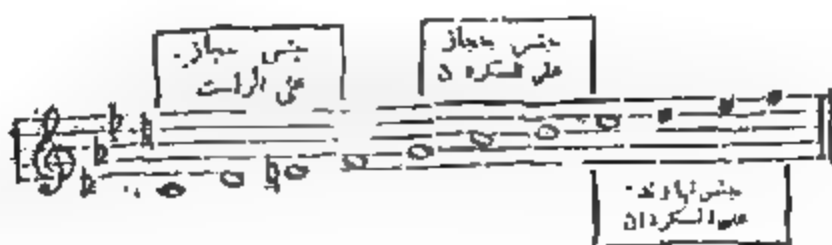
(١) معنى حجازكار - لفظ فارسي وتركبي مركب من كلمتين (حجاز) بمعنى مقام الحجاز و (كار) بمعنى صعة والمعنى الكامل (صناعة الحجاز) وتنسب هذه النغمة إلى أهل الحجاز وهي من أقدم النغمات . وترتكز في الأصل على مستقرها وهو مطلق وتر الدوگاه في آتني العود والكماني . ولكن الأتراك أو ربما الفرس صنعوها قبلهم وصوّروها على درجة راست فأصبح سير العمل فيها يختلف نبيلاً عن نغمة الحجاز الأصلية .

أرلهما - جنس حجاز على درجة الراست (دو) وهو من الراست إلى الجهاركاه (دو - فا) .

ثانيهما - جنس حجاز على درجة النوا (صول) وهو من لنوا إلى الكردان (صول - دو) ويفصل بينهما فاصل هو بعد كامل من الجهاركاه إلى النوا (فا - صول) .  
وفيما يلي بيان الدرجات الصوتية وبيان أبعاد كل منها :



وقد يتبع حواب الحجاز كان في منطقة جواباته في حالة الصعود أيضاً الدرجات الصوتية الآتية ، وهي درجة المحير (ري) بدلاً من الشاهناز (ري ط) ودرجة مقام الكرد (مي ط) بدلاً من جواب البوسليك (مي) وبذلك يصح هذا الجنس المبنى على درجة الكردان جنس نهاوند على الكردان بدل أن كان جنس حجاز عليه ، كما يأتي :



ويتبع مقام الحجازكار في حالة الهبوط نفس اندوجات التي يتبعها في حالة الصعود ، وتدوين ذلك كما يلي :

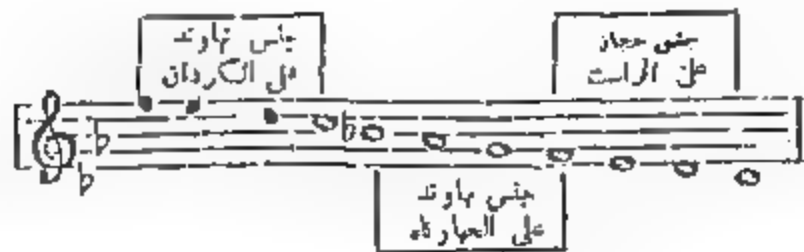
في الحالة الأولى



## في الحالة الثانية



وقد تستبدل درجة الماهور (سي) التي يمر عليها مقام الحجازكار في حالتي الهبوط ، وهي تعتبر حساساً له في حالتي الصعود وتخفض إلى درجة العجم سي فيصبح الجنس الهابط (سي - فا - ف) جنس نهاوند على الجهاركاه كما يأتي :



وهاك بيان أسماء درجات مقام الحجازكار في حالتي الصعود والهبوط :

حالة الهبوط	حالة الصعود
جواب جهاركاه	جواب جهاركاه
جواب بوسليك (أو جواب كرد)	جواب بوسليك (أو جواب كرد)
شاهناز (أو محير)	شاهناز (أو محير)
كردان	كردان
ماهور (أو عجم)	ماهور
حصار	حصار
نوا	نوا
جهاركاه	جهاركاه
بوسليك	بوسليك
زير كوله	زير كوله
راست	راست

شخصية المقام :

تقوم على إظهار جنس الحجاز على درجتي النوا والراست . .

### إجراء العمل :

إن طبيعة مقام الحجاز توجب البدء من جوابه لا من قراره ، أي من درجة النهفت مثلاً إلى الكردان للعمل في دائرة العقد الثالث شكليه (حجاز على الكردان - ونهاوند على الكردان) ثم الصعود إلى الرابع إذا أمكن . وفي الهبوط يمرّ العازف بالعقد الثالث (نهاوند على الكردان) وأيضاً حجاز على الكردان ، ثم الانتقال منه إلى العقد الثاني للعمل تارةً بجنس حجاز على الموا وتارةً بجنس نهاوند على الجهار كاه ذي خمس . يلي ذلك الهبوط إلى العقد الأول . وقبل الاستقرار على درجة لراست التي هي مستقرّ المقام يستحسن لمس درجة الكوشت التي تمثل صوت الحساس للمقام .

### تحليل مقام الكرد :

مقام الكرد جمع متصل ، يتألف من حنين مضافاً إليهما بعد كامل .

أولهما - جنس كرد على درجة الدوكاه «ري» وهو من الدوكاه إلى النوا «ري» -  
صل» .

ثانيهما - جش نهوند على درجه النوا «صول» وهو من النوا إلى الكردان «صول» -  
(دو) مضافاً إليهم بعد كامل هو من الكردان إلى المحير «دو ري» ثم يليه الديوان الثاني  
«الحيوانات» .

ويتبع مقام الكود في ديوانه الثاني «الجوابات» نفس الدرجات التي يتبعها في منطقته الأصلية .

وفيما يلي الدرجات الصوتية وبيان أبعاد كل منها :



ويتبع مقام الكرد في حالة الهبوط نفس الدرجات التي يتبعها في حالة الصعود .  
وتدوين ذلك كما يلي :





وهناك بيان أسماء درجات مقام الكرد في حالتَي الصعود والهبوط

حالة الهبوط	حالة الصعود
جواب نوا	جواب نوا
جواب چهارگاه	جواب چهارگاه
سنبلة (جواب كرد)	سنبلة (جواب كرد)
محير	محير
کردان	کردان
عجم	عجم
حسيني	حسيني
نوا	نوا
چهارگاه	چهارگاه
كرد	كرد
دوكاه	دوكاه

تحليل مقام النواثر :

مقام النواثر جمع متصل ، يتألف من جنسين يبدآن ببعده كامل .

أولهما - جنس حجاز على الدركاه «ري» وهو من الدوكاه إلى النوا «ري» -

صول» .

وثانيهما - جنس حجاز على النوا (صول) وهو من النوا إلى الكردان «صول» -

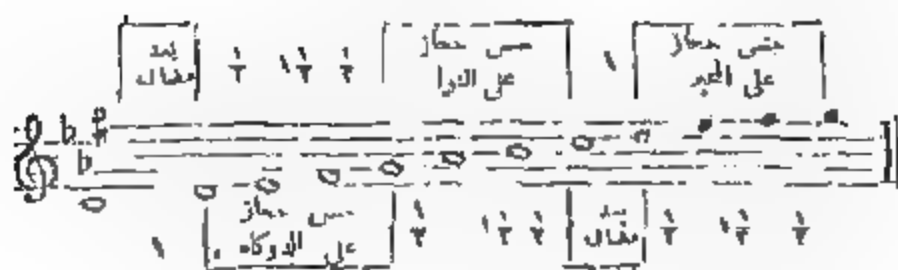
دو» .

ويسبق الجنس الأول منهما بعد كامل من الراست إلى الدوكاه «دو - ري» .

ويشع مقام النواثر في ديوانه الثاني «الجوابات» نفس الدرجات التي يتبعها في

منطقته الأصلية .

وفيما يلي بيان الدرجات الصوتية وبيان أبعاد كل منها :



ويتبع مقام النواثر في حالة الهبوط نفس الدرجات التي يتبعها في حالة الصعود .  
وتدوين ذلك كما يلي :



وهذا بيان أسماء درجات مقام النواثر في حالتى الصعود والهبوط :

حالة الصمود	حالة الهبوط
جواب نوا	جواب نوا
جواب حجاز	جواب حجاز
سنبلة	سنبلة
محير	محير
کردان	کردان
ماهور	ماهور
حصار	حصار
نوا	نوا
حجاز	حجاز
کرد	کرد
دركاء	دركاء
راست	راست

شخصية المقام :

تقوم على إظهار جنس الحجاز على النوا ، و جنس الحصار على درجة الراست .

إجراء العمل :

جرت العادة بأن يبدأ العمل من مقام النواثر بإظهار العقد الأول للعمل بجنس النواثر على درجة الراست ، ثم الانتقال إلى العقد الثاني للعمل بجنس الحجاز على النوا .

يلي ذلك : الصعود إلى العقد الثالث ومنه إلى الرابع إذا أمكن .

والهبوط كالصعود - غير أنه يستحسن الهبوط إلى درجة اليكاه ليصور عليه جنس الحجاز قبل الاستقرار بجنس النواثر على الراست ويجوز هذا أيضاً أثناء العمل واختيار ذلك يعود إلى ذوق الملحن .

### دراسة وتحليل بعض المقامات الإضافية

مقام اليكاه :

من فصيلة الراست - عدد أصواته ديوانان تكوينه بالجمع المتصل - تدوينه - بيان

عقوده .

عقود المقام هي :

أربعة أساسية يضاف إليها عقدان عرضيان هما البياتي على الدوكاه ويتحول إلى حجاز والجهار كاه على الجهار كاه ومثلهما على سبيل التنويع وهما . البياتي على المحير ويتحول إلى حجاز أيضاً .

## العقد الأول :

راست على اليكاه ذو أربع .

مسافته			
جواب الثوا	١	فاصل	الدوران الثاني
جواب الجهاركاه - ويستبدل بجواب الحجاز في الصعود	٣	طيني	
جواب لسبكا - ويستبدل بسنبله في الصعود	٣		
محير	١		
كردان	٣		
أوج	٣		
حسيني	١		
نوا	١	فاصل	الدوران الأول
جهاركاه - ويستبدل بالحجاز عند البدء والختام	٣	طيني	
سيكاه - ويستبدل بالبوسليك لعمل جس الجهاركاه	٣		
دوكاه على الدوكاه	١		
راست	٣		
عراق	٣		
عشيران	١		
يكاه			

ويأتي على الدوكاه ذو أربع .

وينحول إلى حجاز ثم فاصل طيني .

العقد الثاني : راست على الراست ذو أربع .

العقد الثالث : راست على الثوا ذو أربع .

العقد الرابع : راست على الكردان ذو أربع .

ويأتي أو حجاز على المحير للمحصول على حساس للحن في الصعود .

## شخصية المقام :

تقوم على إظهار الراست على البياتي على الدوكاه .

إجراء العمل : إن طبيعة مقام اليكاه تحتم البدء منه بإظهار العقد الثالث دخولاً إليه من درجة الحجاز ثم الهبوط إلى العقد الثاني ، والعقد الأول ، ثم الصعود عقداً عقداً حتى الرابع إذا أمكن .

## وفي الهبوط :

يجوز في مقام اليكاه على سبيل التنويع عمل جنس البياتي على درجة عشرين الحسيني ، وفي الصعود عمل الأوج على الأوج وهذا الأخير من العرضيات هو و جنس الجهاركاه على الجهاركاه وكذلك عند عمل البياتي على المحير يجوز تحويله إلى جنس كرد بالإضافة إلى تحويله إلى جنس الحجاز . ويستقر هذا المقام في النهاية على اليكاه .

## مقام الفرخفزا :

من نصيلة البوسليك أو النهاوند<sup>(١)</sup> عدد أصواته ديوانان - تكوينه بالجمع المتصل تدويته - بيان عقوده .

(١) مقام الفرخفزا هذا يشبه إلى حد بعيد مقام السلطاني يكاه المسمى عند الأتراك (ملي سلطاني) ولما كان ليس في الحقيقة سوى النهاوند مصوراً على درجة اليكاه . والفرق بين الفرخفزا والسلطاني يكاه بسيط جداً ، فهو كالفرق بين الحجازكار والشد عريان الاتي ذكرهما . أما الفرق الموحود بين الفرخفزا والسلطاني يكاه فهو : إن نغمة الحجاز ليست داخله في تكوين الفرخفزا ، بل ترد عرصاً عند الاستقرار . بينما وروده في السلطاني يكاه يعتبر أساساً في تكوين المقام .

مساكنه		
جواب النوا	١	فاصل طنيني
جواب الجهاركاه	١	
سنبله	$\frac{1}{2}$	
محير	$\frac{1}{2}$	
كردان	١	
عجم	١	
حسيني	$\frac{1}{2}$	
نوا	١	
جواركاه	١	فاصل طنيني
كرد	١	
دوكاه	$\frac{1}{2}$	
راست	١	
عجم المشيران	١	
عشيران	٢	
يكاه	١	

الديوان الثاني

الديوان الاول

عقود المقام :

الاول : نهاوند على اليكاه ذو الأربع .

الثاني : نهاوند على الراست ذو الأربع وعجم على عجم العشيران ذو الخمس ثم فاصل طيني بين درجتي الجهاركاه والنوا . وفي الهبوط يتحول جنس النهاود على الراست إلى جنس فرائر على الراست . وعند الاستقرار يستبدل الحجاز بالجهاركاه .

الثالث : شكل أول - نهاوند على النوا ذو أربع .

شكل ثانٍ جهاركاه على الجهاركاه ذو أربع - وباشترائك هذا الجهاركاه مع العجم على عجم العشيران ، يتألف من هذين العفدين نغمة العجم وعمازها الجهاركاه .

الرابع : نهاوند على الكردان ذو أربع ثم فاصل طيني .

شخصية المقام :

تقوم على إظهار الجهر كاه على الجهر كاه والمعجم على المعجم .

إجراء العمل :

يبدأ العمل من مقام الفرح فزا بإظهار العقد الثالث دخولاً إليه من الجهر كاه أو المعجم . والبعض يحتم اندخول إليه من درجة النوا ، ولكنه لا يشترط أن يكون النوا مظهراً للحس<sup>(١)</sup> ومحتوم لمس الحساس<sup>(٢)</sup> قبل الاستقرار ، وهذا الاستقرار كان في الأصل على اليكاه فقط . فأصبح اليوم يجوز أيضاً على انوا باعتباره الجواب .

### مقام الشد عربان

دليل المقام

من فصيلة الحجاز<sup>(٣)</sup> عدد أصواته ديوانين تكوينه بالجمع المنفصل تدويته - بيان

عقوده .

(١) الظهير - هو صوت ذو مافة كاملة يسفل المستقر يحسن الهبوط إليه قبل الاستقرار والدخول منه عند الاستهلال .

(٢) الحساس - هو الصوت السابع من سلم المقام - أي مقام - بينه وبين الثامن نصف مافة ، ونعني هنا يلمس الحساس - قرر هذا السابع الذي هو أيضاً الظهير بذاته .

(٣) يسب هذا المقام إلى فصيلة الحجاز ابقليم الذي يستقر على الدوكاه ، وكان يتعمل فيه درجة السيكاه بدلاً من الكرد وهذه المسافة استعملها العرب مدة من الزمن في مقام الحجاز وهي  $\frac{1}{2}$  وأخذها الأتراك عن العرب ثم عدل العرب هذه المسافة فأبدلوا السيكاه بالكرد فصارت المسافة  $\frac{1}{4}$  وبذلك أصبح لحناً عسرياً من ألحان الحجاز لمصور على درجة اليكاه أو على =

مافاته			
جواب النوا		الديوان الثاني	فاصل طنيني
جواب الحجاز - ويستبدل بجواب الجهاركاه ليصبح	$\frac{1}{2}$		
نهاوند ذو الخمس على الكردان	$\frac{1}{2}$		
سنبله	$\frac{1}{2}$		
محير	$\frac{1}{2}$		
كردان	$\frac{1}{2}$		
نهفت	$\frac{1}{2}$		
حصار	$\frac{1}{2}$		
نوا	$\frac{1}{2}$	الديوان الأول	فاصل طنيني
حجاز - ويستبدل بالجهاركاه ليصبح نهاوند ذو	$\frac{1}{2}$		
الخمس على الراست .	$\frac{1}{2}$		
كرا	$\frac{1}{2}$		
دوكاه	$\frac{1}{2}$		
راست	$\frac{1}{2}$		
كوشت	$\frac{1}{2}$		
قرار حصار	$\frac{1}{2}$		
يكاه	$\frac{1}{2}$		

= جرابه مع اختلاف بسيط في الطابع والإجراء . وبما أن الشدعرين يدل من الأرباع الصوتية من الميور عزفه على الآلات الغربية (الثانية) ويعادل من الألحان القرنجية لحن (دومينور هارمونيك) ويحول إلى (صول ميشور هارمونيك) عند الختم . أما اسمه : فينطقه الأتراك شُدَّ عَرَبَانِ والمصريون شت عربان كما هو مدون في المؤلفات التركية . وكلمة شت معناها باللغة التركية تصوير وهي سبب تسميته بشت عربان ولأن أيضاً جنس ذي الأربع الأعلى منه هو غماز لذي الأربع الأدنى الذي هو مصدر اللحن والذي صُوِّرَ على غير مركزه الأصلي . وقد ورد في الرسالة الشهادة مكتوباً (شُدَّ) وهذه الرسالة هي أقدم من المطبوعات التركية . والأتراك حينما أخذوه عن العرب مسخوه فأصبح بهذا الشكل الذي صار معروفاً به ، وأدخل بعضهم على اسمه كلمة شت بمعنى تصوير ، والتصوير لم يكن معروفاً عند العرب ، بل هو من ابتكار الأتراك . والذين أدخلوا كلمة شت ضمن اسم اللحن كانوا مخطئين ، لأن كلمة عَرَبَانِ عند الأتراك يقابلها (عَرَبَاء) عند العرب . فشت عربان معناها (تصوير لحن العرباء) الذي هو لحن الحجاز .



عقود المقام :

الأول : حجاز على اليكاه ذو أربع ثم فاصل طنيني .

الثاني . حجاز على الدوكاه ذو أربع ويشترك معه جنس النهاوند والنوثر على الراس .

الثالث : حجاز على الكردان ذو أربع ثم فاصل طنيني .

الرابع : حجاز على جواب النوا ذو أربع ويشترك معه جنس النهاوند على الكردان .

مخصصة المقام :

تقوم على إظهار جنسي النهاوند والنوثر على الراس .

إجراء العمل :

يبدأ العمل من مقام الشد عربان من العقد الثالث ويحتم الدخول إليه من درجة النوا أو ما حوالها . ثم الهبوط إلى العقد الثاني للعمل في دائرته بشكليه الأول والثاني . ثم يعود إلى الصعود حتى الرابع إذا أمكن . ثم الهبوط عقداً فعدداً وعند الوصول إلى العقد الثاني يعمل بشكليه أو بأشكاله الثلاثة وهي : الحجاز والنهاوند والنوثر . الأول على الدوكاه والثاني والثالث على الراس . والاستقرار على درجة اليكاه مستقر المقام ويستحسن لمس قرار الحجاز أو جوابه إذا أريد الاستقرار على درجة النوا .

## مقام حسيني العشيران أو عشيران الحسيني

من فصيلة البياتي . عدد أصواته ديوانين . تكوينه - بالجمع امتصل - تدوينه - بيان عقوده .

عقود المقام :

- الأول : بياتي على العشيران ذو أربع .
- الثاني : بياتي على الدوكاه ذو أربع ثم فاصل طيني .
- الثالث : بياتي على الحسيني ذو أربع .
- الرابع : بياتي على المحير ذو خمس ثم فاصل طيني .

والهبوط كالصعود غير أنه في الهبوط يعمل بجنس نكريز ذي الخمس على درجة الراست ؛ وبياتي ذي الخمس على درجة الدوكاه .

شخصية المقام :

تصوم على إظهار جنس النكريز على درجة الراست والبرور بدرجة الحسيني لأنها مركز النغمة مع بيان العقد الثاني .

إجراء العمل :

يبدأ العمل بإظهار العقد الثالث - ثم الهبوط إلى العقد الثاني لإظهاره بقوة . ثم الهبوط إلى العقد الأول . ويحتم الدحول من درجة الحسيني ثم إظهار العقد الثالث (بياتي على الحسيني) لأنه مركز النغمة .

مسافته			
جواب حسيني	١	فاصل	الديوان الثاني
جواب نوا	١	طيني	
جواب چهارگاه	$\frac{3}{4}$		
جواب سيكاه	$\frac{2}{4}$		
مخير	$\frac{1}{4}$		
کردان	١		
اريج	$\frac{3}{4}$		
حسيني . . .	$\frac{2}{4}$		
جواب حسيني	١	فاصل	الديوان الأول
جواب نوا	١	طيني	
جواب چهارگاه	$\frac{3}{4}$		
جواب سيكاه	$\frac{2}{4}$		
دركاه	$\frac{2}{4}$		
راست . . .	١		
عراق	$\frac{3}{4}$		
عشيران الحسيني	$\frac{2}{4}$		

في الهبوط	
حسني	١
نوا	$\frac{1}{2}$
حجاز	$\frac{1}{2}$
کرد	$\frac{1}{2}$
دركاه	$\frac{1}{2}$
راست	١

ملاحظة :

في حالة الصعود بعد العقد الثالث إلى الرابع إذا أمكن - يصير الهبوط تدريجياً عقداً فعقداً حتى العقد الأول .

### مقام السوئدل

من فصيلة الحجاز . عدد أصواته ديوانين . تكوينه - بالجمع المتصل . تدوينه - بيان عقود .

دليل المقام

جنس حجاز على عشيران الحسيني ذو أربع	جنس حصار على الدوكاه ذو خمس	جنس حجاز على الحسيني ذو أربع	جنس حصار على المحير ذو خمس
---	--------------------------------	---------------------------------	-------------------------------

مساافته

جواب محيني	١	الديوان الثاني
جواب حصار	٢	
جواب چهارگاه	١/٢	
جواب بوسليك	١/٢	
محير	١	
شاهناز	١/٢	
عجم	١/٢	
حسني	١/٢	
حصار	١/٢	
چهارگاه	١/٢	
بوسليك	١/٢	الديوان الأول
دوكاه	١	
زرگولاه	١/٢	
عشيران المعجم	١/٢	
عشيران الحسيني	١/٢	

مقام :

- الأول : حجاز على عشيران الحسيني ذو أربع .
- الثاني : حصار على الدوكاه ذو خمس .
- الثالث : حجاز على لحسيني ذو أربع .
- الرابع : حصار على المحير ذو خمس .

في الهبوط يتبع ذات طريقة الصعود ولا فرق بينهما غير أنه يلزم درجة قرار الحصار قبل الاستقرار على عشيران الحسيني مستقر المقام .

شخصية المقام :

تقوم على إظهار جنس الحصار على درجة الدوكاه . و جنس الحجاز على درجة الحسيني . وما إظهار هذين الجنسين أي [الحجاز على الحسيني - والحصار على الدوكاه] إلا لتمييز هذا المقام عن شبيهه مقام الشاهنار المصور على عشيران الحسيني .

### إجراء العمل :

جرت العادة أن يبدأ العمل في هذا المقام بإظهار العقد الثاني [حصار على الدوكاه] دخولاً عليه من درجة النوا مع لمس الحصار أحياناً الذي هو ظهيراً للنوا . ثم النزول إلى العقد الأول . ثم الصعود تدريجياً إلى الرابع إذا أمكن . والهبوط يتبع الطريقة المدونة أعلاه .

مقام العجم عشيران :

من فصيلة العجم عدد أصواته ديوانين تكويته بالجمع المنفصل تدوينه - بيان عقوده .



عقود المقام :

الأول : عجم على عجم ، العشرين ذو أربع ثم فاصل طيني

الثاني : عجم على الجهاركاه ذو أربع

الثالث : عجم على العجم ذو أربع ثم فاصل طيني .

الرابع : عجم على جواب الجهاركاه ذو أربع .

والهبوط كالصعود . غير أنه يجوز بصفة عرضية عمل جنس الحجاز ذو الخمس على درجة الجهاركاه وذلك بالصعود من الكردان إلى الجهاركاه ، مروراً على درجات .

مسافته		
جواب عجم	$\frac{1}{2}$	الدبوان الثاني
جواب حسيني	1	
جواب نوا	1	
جواب چهارگاه	1	
سنبله	$\frac{1}{2}$	
محير	1	
کردان	1	
عجم	$\frac{1}{2}$	
حسيني	1	الدبوان الاول
نوا	1	
جهارگاه	1	
كرد	1	
دوگاه	2	
راست	1	
عجم العشرين	1	

الکردان والعجم والحسيني ثم الحجاز بدلاً من النوا . ثم الجهارگاه .

شخصية المقام :

تقوم على إظهار درجتي الجهارگاه والعجم .

إجراء العمل :

جرت العادة بأن يبدأ العمل في مقدم العجم عشيران بإظهار العقد الثاني دخولاً إليه من درجة الجهارگاه التي هي غماز المقام .

يلي ذلك : النزول إلى العقد الأول ثم العودة إلى العقد الثاني ، ومنه إلى العقد الرابع إذا أمكن ، والاستقرار على مستقر المقام .

## مقام الشوق أفزا

من فصيلة العجم . عدد أصواته ديوانيس . تكوينه بالجمع المتصل . تدوينه - بيان عقوده .

دليل المقام

جنس عجم عشيران على العجم العشيران ذو أربع	جنس نواثر على الكرد ذو خمس	جنس نواثر على العجم ذو خمس	جنس عجم على جواب الجهاركاه ذو أربع
--	-------------------------------	-------------------------------	--

سافات

جواب العجم	١	الديوان الثاني
جواب الحسيني	٢	
جواب النوا	١	
جواب الجهاركاه	١	
جواب اليوسليك	١ ١/٢	
شاهناز	١ ١/٢	
كردان	١ ٢	
عجم	١	
حسيني	١ ٢	
صبا	١ ٢	
جهاركاه	١	الديوان الأول
كرد	١	
دوكاه	٢	
رامست	١	
عشيران العجم	١	

عقود المقام :

- الأول . عجم على عجم العشيران ذو أربع .
  - الثاني : نواثر على الكرد ذو خمس .
  - الثالث . نواثر على العجم ذو خمس .
  - الرابع : عجم على جواب الجهاركاه ذو أربع .
- والهبط كالصعود ولا فرق بينهما

شخصية المقام :

نقوم على إظهار النواثر على أنكرد وعلى العجم وحسبي الجهاركاه على الجهاركاه

بإبدال الحجاز بالثوا - والعجم على عشيران العجم أو عجم العشيران والمعنى واحد .

إجراء العمل :

بموجب الاصطلاح التركي ، يبدأ العمل بإظهار النواثر على العجم تارة والنواثر على الكرد تارة أخرى . ثم عبارة حجاز على الجهاركاه يلمس العجم والحسيني والصبا والجهاركاه - أو النواثر على الكرد . وذلك بإضافة الكرد على أصوات حجاز الجهاركاه . وبعد الاستقرار على الكرد يحتم العمل بختام مقام العجم عشيران على عجم العشيران . ويكون ذلك إما بإظهار العجم والحصار والنوا والجهاركاه والكرد والدوكاه والراست وعجم العشيران - أو الاكتفاء بإظهار النوا ثم الجهاركاه ثم الكرد ثم الدوكاه فالراست فعجم العشيران لذي يستقر عليه المقام .

والبعض يستحسن إضافة عبارة من النواثر على عجم العشيران . يختم بها العمل من المقام وذلك أنه بعد الوقوف على عجم العشيران كما تقدم يلمس الراست فالزركولاه فالبوسليك ثم الزركولاه فالراست فعجم العشيران .

## مقام العراق

من فصيلة العراق عدد أصواته ديوانين - تكوينه بالجمع<sup>(١)</sup> تدوينه - بيان عقوده .

عقود المقام :

الأول : عراق على العراق ذو أربع .

الثاني : بياتي على الدوكاه ذو أربع .

الثالث : راست على النوا ذو خمس وأوج على الأوج .

(١) يحلل البعض مقامي العراق والبيكا من جنس [دو لثلاث] بلعقد الأول . وهذا القاسم الثلاثي لا وجود له في تكوين الأجاس العربية وغير العربية . لأن الجنس كما هو معلوم مبني على مبدأ البعد [الذي بالأربع] المؤلف من أربعة أصوات تنحصر بينها مسافات مجموعها مسافتان ونصف المسافة دون زيادة أو نقصان . فإذا اعتبرنا جنس العراق هذا من ذي الثلاث ، فإن مجموع مسافته تنقص ثلاثة أرباع المسافة . وإذا اعتبرناه مؤلفاً من [الذي بالأربع] فإنه يزيد ربع مسافة ، بذلك ، لا يمكن استعمال هذا لمقام [العراق] المركب وأمثاله في تكوين الألحان وتحليلها في إظهار الفواصل على أساس الطريقة العلمية المتبعة .



جنس عراق على  
العراق ذو أربع

جنس راسه على  
النوا ذو خمس

جنس سيكاه على  
جواب السيكاه  
ذو خمس

جنس بياني  
على النوكاه  
ذو أربع

دليل المقام

مسافته	
جواب أوج	2
جواب حسيني	4
جواب نوا	1
جواب چهارگاه	1
جواب سيكاه	2
مخير	4
كردان	1
أوج	3
حسيني	4
نوا	1
چهارگاه	1
سيكاه	2
دوكاه	4
راسته	1
عراق	2

النوتان الثاني

النوتان الاول

الرابع : سيكاه على جواب السيكه ذو خمس .

والهبوط كالصعود غير أنه يبدل جنس الأوج بالمعجم في العقد الثالث . ثم يهبط

منه إلى العقد الثاني ومنه إلى الأول حيث يستقر على العراق مستقر المقام .  
شخصية المقام :

نقوم على إظهار جنس البياتي على درجة الدوكاه .

إجراء العمل :

جرت العادة أن يبدأ العمل في مقام العراق بإظهار العقد الأول دخولاً إليه عادة من درجة الراس مع استعمال صوت ابيكاه كظهير له ، ثم يصير الانتقال إلى العقد الثاني [بياتي على الدوكاه] ويصعد منه إلى الثالث [راس على النوا] حيث يشترك معه عقد آخر هو أوج على الأوج . ومنه إلى الرابع إذا أمكن ثم يكون الهبوط كما هو مدون أعلاه .

### مقام راحة الأرواح

من فصيحة العراق عدد أصواته ١٤ صوتاً تكوينه بالجمع<sup>(١)</sup> تدوينه - بيان عقوده

The diagram shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. Above the staff, there are four boxes with labels in Arabic:

- Box 1 (above C4): جنس عراقى على العراق ذو أربع
- Box 2 (above D4): جنس راس على النوا ذو خمس
- Box 3 (above E4): جنس حجاز على المحير ذو خمس
- Box 4 (below F#4): جنس حجاز على الدوكاه ذو أربع

To the left of the first box, the text "دليل المقام" (Majma) is written.

عقود المقام صعوداً :

- الأول : عراق على العراق - ذو أربع .
- الثاني : حجاز على الدوكاه - ذو أربع .
- الثالث : راس على النوا - ذو خمس .
- الرابع : حجاز على المحير - ذو خمس .

(١) راجع حاشية الصفحة السابقة .

مساقاته	
جواب الحسيني	١
جواب النوا	$\frac{1}{2}$
جواب الحجاز	$\frac{1}{4}$
سنبلة	$\frac{1}{2}$
محير	$\frac{1}{4}$
كردان	٢
أوج	$\frac{3}{4}$
حسيني	$\frac{3}{4}$
نوا	١
حجاز	$\frac{1}{2}$
كره	$\frac{1}{2}$
دوكاه	$\frac{1}{4}$
راست	١
عراق	$\frac{3}{4}$

الدوران الثاني

الدوران الأول

رفي الهبوط :

- الرابع : حجاز على المحير ذو خمس .
- والشكل الثاني بياني على المحير ذو خمس .
- الثالث : بوسليك على النوا ذو خمس
- الثاني : حجاز على الدوكاه ذو خمس .
- الأول : عراق على العراق ذو أربع .

شخصية المقام :

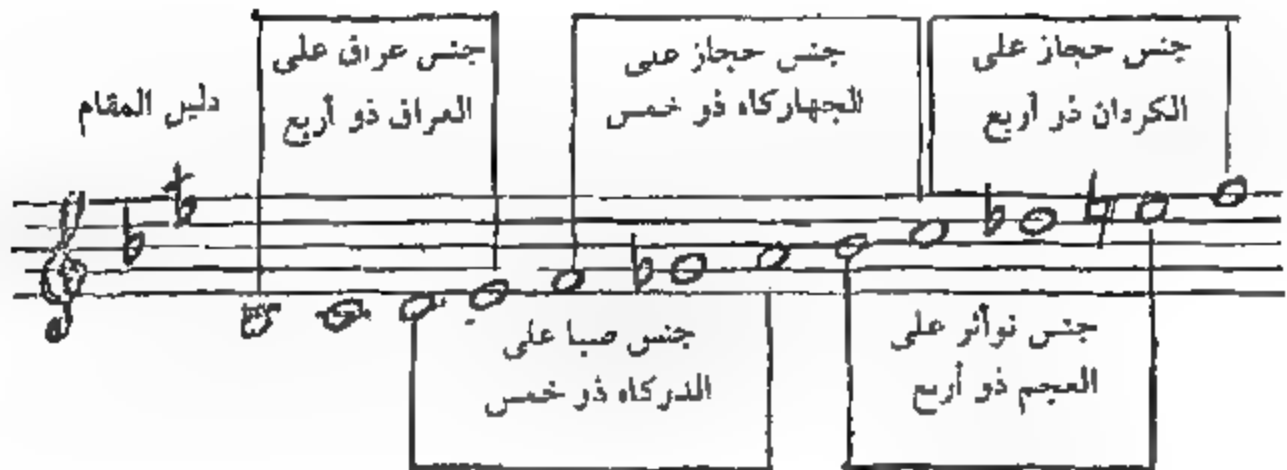
تقوم على إظهار جس الحجاز على درجتي الدوكاه والمحير .

إجراء العمل :

جرت العادة أن يبدأ العمل في مقام راحة الأرواح بإظهار العقد الثاني أي [الحجاز على الدوكاه] يضاف إليه إذا أريد العقد الثالث مبدلاً فيه الأوج بالعجم لعمل جس البوسليك على النوا كعقد إصافي . يلي ذلك : الانتقال إلى العقد الثالث [راست على النوا] ثم الصعود إلى العقد الرابع إذا أمكن . ثم العودة بموجب عقود الهبوط إلى حيث مستقر المقام في العقد الأول .

## مقام البسته نكار

من فصيلة العراق عدد أصواته ١٢ صوتاً تكوينه<sup>(١)</sup> تدوينه - بيان عقوده .



### مسافته

جواب چهارگاه	$\frac{1}{2}$	الدوين الثاني
جواب بوسليك	$\frac{1}{4}$	
شاهناز	$\frac{1}{7}$	
كرخان	$\frac{1}{2}$	
عجم	١	
حسيني	٢	الدوين الأول
صبا	$\frac{1}{2}$	
جهازگاه	١	
سيكاه	$\frac{2}{4}$	
دركاه	$\frac{3}{4}$	
راست	١	
عراق	$\frac{2}{4}$	
	١	

### عقود المقام :

- الأول : عراق على العراق ذو أربع .
- الثاني : صبا على الدوكاه ذو خمس .
- الثالث : حجاز على الجهارگاه ذو خمس .
- الرابع : نواثر على العجم ذو أربع .
- وحجاز على الكردان ذو أربع .

(١) انظر شرح مقامي العراق والسيكاه في صفحة تحليل مقام العراق . فمقام البسته نكار هو أيضاً وكن مقام حلل سابقاً من ذي الثلاث يكون حكمه حكم مقامي العراق والسيكاه في عقدهما الأول . وهذه السفامات وأمثالها يطلق عليها المقامات المتشابهة .

## شخصية المقام :

تقوم على إظهار الصبا على الدوكاه والعراق على العراق .

## إجراء العمل :

يستهل في مقام البسته نكار وهو [مقام مركب] بعمل الصبا على الدوكاه . وبعد الوقوف على هذا الدوكاه ، يعمل بجنس عراق على العراق وذلك بلمس الراست والعراق . ثم يصعد عقداً فعقداً حتى المقعد الرابع بشكليه الأول والثاني إذا أمكن .

ثم يصير الهبوط تدريجياً كالصعود ويعمل بجنس أوج على الأوج وذلك باستبدال العجم بالأوج والشاهناز بالمحير . وهذا العقد وسواه من العقود التي تسمى بالعرضيات أو ما يطرأ على هذا المقام أو سواه من المقامات العربية ، فليست هذه التغيرات الغير معينة أو محدودة سوى عرضيات يجوز العمل منها مع عدم وجودها في أصل المقام . إن كان هذا المقام صحيح أو مركب .

## مقام الأوج آرا

مقام الأوج آرا تركي الأصل .

ومن فصيلة خاصة تشبه الحجازكار المصور على درجة العراق التركية أو هو بذاته .

عدد أصواته ١٢ صوتاً مع صوت الظهير .

تكوينه<sup>(١)</sup> تدوينه - بيان عقوده .

دونه رزوف يكتب بك من ثلاثة عقود كما يلي :

---

(١) ومعنى هذا أن الأتراك يستعملون هذا المقام بالأصوات التالية - لعراق التركية . الراست . الكرد . السيكاه التركية . الحجاز . البوا . العجم . الأوج التركية . الكردان . المحير . البزرك اتركية . ووضع المي أي العجم خارج العقود ، فهم ينعنون بها - للدلالة على أن لهذا المقام (ظهيراً) هو صوت العجم . وهذا لظهير يحتم وجوده في كثير من المقام العربية والتركية . وتركيب هذا المقام على النحر المدون به أعلاه ، معناه تصوير مقام الحجازكار على درجة العراق التي هي ( ف ) الممثلة لصوت الكوش في الموسيقى العربية . والغريب في أمر تركيب الأتراك لهذا المقام هو ما يعرفه الجميع عن القاعدة الموسيقية الطبيعية العامة التي لا يجوز فيها أن يكون بين صوتين متعاقبين =

مساكنه	أسماءه بالتركية	مساكنه	أسماءه بالعربية
المقد الثالث	بزرگ ..... سي	١	جواب بوسليك . مي
	محیر ..... لا	١	محیر ..... ري
	کردان ..... صول	١	کردان ..... دو
	اوج ..... فا #	١	نهف ..... سي
المقد الثاني	عجم ..... مي #	١	عجم ..... سي و او لا #
	نوا ..... ري	١	نوا ..... صول
	حجاز ..... دو #	١	حجاز ..... فا #
	سبکاه ..... مي	١	بوسليك ..... مي
المقد الأول	کرد ..... لا #	١	کرد ..... مي و او ري #
	راست ..... صول	١	راست ..... دو
	عراق ..... فا #	١	کوت ..... سي
	عجم - صوت الظهير مي #	١	عجم ..... مي و او لا #

وقد جاء في كتاب المؤتمر في محضر الجلسة السادسة صفحة ١٤١ ما يلي :

= في تركيب المقام ربع مسافة صوتية حـ كما هو مشار أعلاه بين الكرد (السيكاه ، والسيكاه والحجاز - والمعجم والأوج) فأقل ما يجب أن تكون المسافة (نصف مسافة) ووجودها في هذا المقام خطأ في تكوين الألحان عند العرب وعند الأتراك . ولقد أخذ العرب هذا المقام من الأتراك ، ولكنهم استعملوه على درجة العراق لا الكوشة ، ثم غيروا في أوضاعه حتى أصبح مقاماً دخر غير مقام الأوج آرا التركي ، لأنهم جعلوه أولاً يستقر على العراق العربي وجوابه الأوج . وأبقوا على الراست والكرد والحجاز والنوا والمعجم والكردان والمجير كما هم عليه عند الأتراك . أي أنهم لم ينزلوا بكل صوت من هؤلاء ربع درجة كما فعلوا بصوتي العراق والأوج وبذلك استقام المعجم . أما الصعود في هذا المقام فهو كالهبط ، غير أنه يدل المجير بالشاهناز أحياناً إما شخصية المقام لأنها تقوم على إظهار الحجاز على درجتي الأوج والعراق . وإجراء العمل بموجب الاصطلاح التركي في دائرة المقد الثاني . ويقول هاشم بك في مجموعته «بدأ العمل في بركة المعجم ثم الأوج ، وبعده عربة الشاهناز ثم المجير وارجوع إلى الأوج هابطاً منه إلى المعجم ، ثم النوا ثم الحجاز ثم السيکاه مع الكرد بدون إظهار الدوكاه والاستقرار على العراق ماراً بالراست»

[لاحظ الشيخ درويش الحريري فساد تركيب هذا المقام معتقداً أن الأذن الصحيحة تمجّه لعدم ملائمة الطبع السليم] .

وقد أجريت التجربة بالصوت وغنى من هذا المقام الأستاذان علي الدرويش وكامل الخلعي فوافقا على هذا التركيب كما وافق باقي الأعضاء . وبما يلي التركيب : وهو من جملة الأنعام التي قدمها المرحوم البارون رودوف دي أولنحير فيما قدم إلى المؤتمر : عراق . راست . كرد . سيكاه . حجاز . نوا . عجم . أوج . شاهناز . سنبله . جواب سيكاه . جواب حجاز . جواب نوا .

أما تكوين عقوده فهي كما يلي : بالجمع المتصل ،

العقد الأول : أوج آرا يستقر على العراق ذو أربع .

العقد الثاني : شكل مستعار على السيكاة ذو أربع .

العقد الثالث : شكل أوج على الأوج ذو أربع .

العقد الرابع : مستعار على جواب السيكاة .

والهبوط كالصعود .

وشخصية المقام هذا :

تقوم على إظهار الأوج على الأوج والمستعار على السيكاة . وقد أثير جدل فني في المجلة الموسيقية حول هذا الأوج آرا ، وذلك بعد أن مضى أربع سنين على انعقاد هذا المؤتمر للموسيقى العربية وهو المؤتمر الوحيد من نوعه كان انعقاده عام ١٩٣٧ .

وكان مشرو هذا الجدل هم الأسانذة - محمد فخري . الشيخ حسن المملوك . مصطفى بك رضا . صفر بك علي . أحمد حامد صبح . وأسمر أخيراً عن اعتبارهم هذا المقام من فصيلة الحجازكار لا من فصيلة العراق كما ادعى البعض خطأ .

والمعتقد ، أن هذا المقام لا ينتمي في الحقيقة إلى هذين المقامين ، بل هو مقام مركب ينتهي على العراق التركي بطريقة تشبه الشاهناز كما جاء في مؤلفات العالمين الكبيرين رؤوف يكتا بك - راسماعيل حقي بك .

أما إجراء العمل في هذا المقام فإنه يبدأ بإظهار العقد الثاني [مستعار على السيكاة] بعد إظهار مقام الأوج ويستبدل أحياناً السنبلة بالمحير

يلي ذلك ، الصعود إلى العقد الثالث ومنه إلى الرابع إذا أمكن .

وفي الهبوط يعمل على درجة الأوج إما بجنس مسنعار أو بجنس أوج أو باشتراك الجنسين . ثم الهبوط إلى العقد الأول حيث يستقر على درجة العراق .

## مقام السوزناك

من فصيلة الراست . عدد أصواته ١٤ صوتاً . تكوينه بالجمع المتصل . تدوينه -

بيان عقود

جنس حجاز على جواب النوا ذو أربع	جنس بوسليك على الكردان ذو أربع	جنس حجاز على النوا ذو أربع	جنس راسر على ذو خمس
دليل المقام	فصل طيني	دليل المقام	فصل طيني

عقود المقام :

الأول : راسر على الراست (ذو خمس) مسبق بفاصل طيني يقع بين صوتي الراست والدوكاه .

الثاني : حجاز على النوا أو بوسليك على النوا في الهبوط (ذو أربع) .

الثالث : بوسليك على الكردان (ذو أربع) يسبقه فاصل طيني يقع بين صوتي الكردان والمخير .

الرابع : حجاز على جواب النوا (ذو أربع) .

وفي الهبوط :

العقد الرابع : حجاز على جواب النوا ذو أربع .

العقد الثالث : راسر على الكردان ذو أربع .

العقد الثاني : بوسليك على النوا ذو أربع .

العقد الأول : راسر على راسر ذو خمس .



مساافته		
جواب نهفت	$1\frac{1}{2}$	الديوان الثاني
جواب حصار	1	
جواب نوا	2	
جواب جهارگاه	1	
منبله	1	
مخير	$1\frac{1}{2}$	
کردان	1	
فصل		الديوان الاول
نهفت - وفي الهبوط يستبدل النهفت بالمعجم	$1\frac{1}{2}$	
حصار والحصار بالحسيني لعمل بوسليك على النوا	$1\frac{1}{2}$	
نوا	$1\frac{1}{2}$	
جهارگاه	1	
سيگاه	$\frac{3}{4}$	
دوگاه	$\frac{2}{4}$	
فصل		
طنبي	1	
راست	1	

### شخصية المقام :

تقوم على إظهار الحجار على درجة النوا . ويوجد مقام سوزناك تسمى أيضاً [بلازركولاه] يستعمل فيه درجة [الزركولاه] بدلاً من درجة الدوگاه عند الاستهلال ثم الدوگاه بدلاً من انزركولاه عند الختام وهذه طريقة الأتراك ومن ابتكارهم .

### إجراء العمل :

يبدأ العمل بإظهار العقد الأول ، وبعضهم يستحسن الاستهلال من عقده الثاني ثم الهبوط منه إلى الأول والعودة إلى الثاني ومنه إلى الثالث ثم الرابع إذا أمكن

والنظاميون القدماء يحتمون البدء من درجة الجهارگاه متبوعة بالنوا . وقد أبطل المحدثون هذه القاعدة وبعض المحدثين العرب يداعبون جنس الحجاز المصور على درجة الراست في الاستهلال تمشياً مع الطريقة التركية في استهلالهم من هذا المقام . والبعض يحلل هذا المقام من جنسين من ذوات الذي بالخمس متصلين كما هي الحال في

مقدم التركيز . ومنهم أيضاً من يتطرق في الهبوط إلى مقام الحجاز مصوراً على درجة اليكاه أي مقام [شمدعريان] أو حجازكار مصوراً على اليكاه وذلك نجاًوياً واتسافاً مع عقده الثاني [حجاز على النوا] .

### مقام السوزدلا را

من فصيلة الراست عدد أصواته ١٤ صوتاً تكوينه - هذا المقام مركب ولا يمكن استعماله في تدوين الألحان وتحليلها تدوينه - بيان عقوده .

دليل المقام

جنس چهارگاه على الراست أو راست على الراست ذو أربع	جنس چهارگاه على الچهارگاه ذو خمس	جنس راست على الكردان ذو أربع	جنس چهارگاه على جواب الجهارگاه ذو أربع
جنس بوسليك علم الدوكاه ذو أربع	أو جنس بیاتي حسيني على الحسيني ذو أربع	أو	جنس راست على جواب الجهارگاه ذو أربع

عقود المقام :

الأول : چهارگاه على الراست ذو أربع أو بوسليك على الدوكاه أو بیاتي على الدوكاه .

الثاني : چهارگاه على الجهارگاه ذو خمس أو بیاتي حسيني على الحسيني ذو أربع .

الثالث : راست على الكردان ذو أربع .

الرابع : چهارگاه على جواب الجهارگاه أو راست على جواب الجهارگاه .

وفي الهبوط :

الرابع : چهارگاه على جواب الجهارگاه ذو أربع .

الثالث : چهارگاه على الكردان ذو أربع .

الثاني : چهارگاه على الجهارگاه ذو خمس .

الأول : يأتي على الدوكاه<sup>(١)</sup> ذو خمس ورست على الراس ذو أربع .

مبافته	
١	جواب عجم .
٢	جواب حسيني أو جواب تارة حصار لعمل راس على جواب الجهاركاه .
٣	جواب نوا .
٤	جواب جهاركاه .
٥	جواب سيكاه - ويستبدل بجواب بوسليك .
٦	محير .
٧	كردان .
٨	عجم - ويستبدل بالأوج لعمل حسيني على الحسيني .
٩	حسيني .
١٠	نوا .
١١	جهاركاه .
١٢	سيكاه - وقارة بوسليك وقارة أخرى كرد أما إذا استعملت السيكاه مرة .
١٣	دوكاه . وأخرى بوسليك مع دوام العجم بدلاً من الأوج فيسمى مقام سازكو .
١٤	راس .

شخصية المقام :

هذا المقام المركب - تقوم شخصيته على إظهار نغتي البوسليك على الدوكاه والحسيني على الحسيني ،

إجراء العمل :

معنى هذا التركيب أن مقام السوزدلارا يتكون من عدة مقامات تميزه عن سائر

(١) إن مقام السوزدلارا مقام مركب من عدة أحناس . أما عقده الأول فهو ، إما راس على الراس أو يأتي على الدوكاه لا الجهاركاه كما ذكر البعض خطأ . ومقام السوزدلارا تركي الأصل ولكنه نفس مقام الراس ولا يتميز عنه إلا بظهور مقام الحسيني على الدوكاه ظهوراً واضحاً ويتنوع العقود العديدة .

المقامات التي من فصيلة الراست لا سيما حصول بعض وقفات فيه على مقام بياتي الحسيني وما يتخلله من عبارات الراست والتكريز المعلق أحياناً .

ويبدأ العمل من نغمة البوسليك في العقد الأول دخولاً إليه من درجة الجهاوكاه أو الراست يشترك معه الراست على الراست والبياتي الحسيني على الدوكاه وعلى الحسيني باستبدال المعجم بالأوج . ثم يكون الهبوط من درجة الحسيني إلى الدوكاه بجنس بوسليك أو البياتي أحياناً أو التكريز على الراست ، والاستقرار يكون بجنس راسـت على الراست مع لمس درجات العراق وعشيران الحسيني قبل الاستقرار على الراست .

### مقام التكريز

من فصيلة التكريز . عدد أصواته ديوانان . تكوينه بالجمع المتصل . تدوينه - بيان عقوده .

عقود المقام :

- الأول : تـكرـيز على الراست ذو خمس يسبقه فاصل طيني .
- الثاني : بوسليك عن النوا ذو أربع وفي الهبوط راسـت على النوا ذو أربع .
- الثالث : تـكرـيز على الكردان ذو خمس يسبقه فاصل طيني .
- الرابع : بوسليك على جواب النوا ذو أربع .

شخصية المقام :

تقوم على إظهار البوسليك والراست على درجة النوا .

## إجراء العمل :

يبدأ العمل من مقام النكريز في إظهار العقد لأول دخولاً إليه من درجة لراست

مسافته		
جواب الكردان	١	الدبوان الثاني
جواب عمم	١	
جواب حسيني	١	
جواب نوا	١	
جواب حجاز	١	
مستبلة	١	
محيرو	١	
كردان	١	الدبوان الأول
عمم - ويتبدل بالأوج عند الهبوط ليعمل بجنس راست على النوا وهذا	١	
الراست هو في أصل المقام .	١	
حسيني	١	
نوا	١	
حجاز	١	
كرد	١	
دروكاه	١	
راست	١	

مع لمس درجة العراق ، ويجوز الاستهلال من هذا المقام من العقد الثاني أي [بوسليك على النوا] دخولاً إليه من درجة الكردان والطريقة الأولى أصح نظراً لكون العقد الأول هو العقد الأمسي للمقام أي العقد الذي يبدأ ويختم به .

يلي ذلك : الصعود إلى العقد الثاني ثم الثالث ومنه إلى الرابع إذا أمكن .

وفي الهبوط تستبدل درجة العمم بالأوج للعمل بجنس الراست على النوا ، وهذا الراست في أصل المقام - ثم الهبوط إلى العقد الأول ، وقبل الاستقرار على درجة الراست مستقر المقام يلمس درجة العراق .

## مقام الفرخناك

من فصيلة العراق . عدد أصواته ١٤ صوتاً . تكوينه<sup>(١)</sup> . تسويته - بيان عقوده .  
يبدأ عادة بإظهار العقد الثاني [جهركاه على الدوكاه] ، أو نيشابور أي [راست  
مصور على الدوكاه] والأول أصبح يلي ذلك . التزول إلى العقد الأول ثم الصعود  
تدريجياً عقداً فـعقداً حتى الرابع .

والهبوط كالصعود غير أنه في الهبوط يجوز عمل العقد الثاني بشكليه [الراست -  
والجهركاه] وقبل الاستقرار على العراق [مستقر المقام] يحسن الهبوط إلى درجة  
البكاه .

دليل المقام

جنس مايه على  
المراق ذو أربع

جنس راسـت على النوا  
أو بوسليك على النوا  
بإبدال الأوج بالمعجم

جنس بياتي على  
المحير ذو خمس

جنس جهركاه أو راست ذو خمس على  
الدوكاه بإبدال المحجاز بنيم المحجاز

عقود المقام صعوداً :

- الأول : مايه على العراق ذو أربع .
- الثاني : جهركاه على الدوكاه ذو خمس .
- الثالث : راست على النوا ذو خمس .
- الرابع : بياتي على المحير ذو خمس .

وفي الهبوط :

- العقد الرابع : بياتي على المحير ذو خمس .
- العقد الثالث : بوسليك على النوا .
- الثاني : راست أو جهركاه على الدوكاه ذو أربع .
- الأول : مايه على العراق ذو أربع .

(١) هذا المقام في تكوينه (مرتب) ولا يمكن استعماله في تكوين الألحان وتحليلها .

مسافات			
جواب الحسيني	١	الديوان الثاني	
جواب النوا	١		
جواب البهاركاه	١		
جواب السيكاه	١		
محير	١		
كردن	١		
أوج	١	الديوان الأول	
حسيني ...	١		
نوا	١		
حجاز	١		
بوسليك	١		
دركاه ...	١		
راست	١		
عراق	١		

أي أنه يجوز في الصعود وفي الهبوط  
عمل راست على النوا

وفي الهبوط راست على الدركاه

حسيني	١
نوا	١
نيم حجاز	١
بوسليك	١
دركاه	١

شخصية المقام :

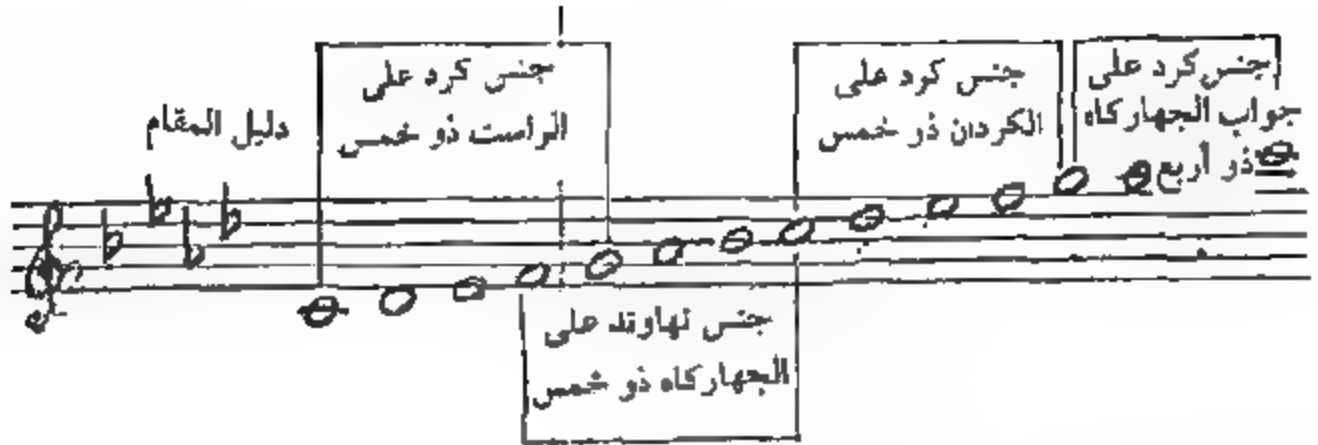
تقوم على إظهار جنس الراست على درجة الدركاه .

إجراء العمل :

### مقام الحجازكار كرد أو كرد يلي حجازكار<sup>(١)</sup>

من فصيلة الكرد عدد أصواته ديوانان تكوينه . مقام مركب تدوينه - بيان عقوده .

(١) قال أحد الباحثين الأتراك في سبب إطلاق اسم الحجازكار كرد على هذا المقام فإن المقامات المركبة تكون غالباً متقولة من مستقرها الأساسي فتصبح والحالة هذه إما مصرورة هي بذاتها على غير طبقته الأصلية أو يزداد عليها ويضاف أصوات ومسافات غير مسلماتها الأولى فتكتسب صفات جديدة . والمعلوم أن كلمة تصوير عند الأتراك يقال لها (شد) فهي حالة انتقال المقام إلى مستقر =



عقود المقام :

العقد الأول : كرد على الراست ذو خمس .

= آخر يطلق عليه كلمة (شدّ) أي تصوير مثل (شد عربان) مثلاً ، وبدلاً من إطلاقهم على مقام الكردي المنقول هذا (شد كردي) أطلق بعضهم حجار كار كردي) نظراً لاستهلالهم هذا لمقام بالحجازكار الذي لازمه مدة من الزمن ، ثم تطرق لهذا المقام تعديلاً وتحويراً ولكن الاسم ظل على ما أطلقوه عليه من البدء .

وقال المرحوم أسكنفر شلفون : إن تركيب نغمة الحجازكار كردي من مستحدثات الأتراك وهي من النغمات المركبة . والمعروف أن الأتراك نقلوا فيهم نغمة الكرد ، نغمة الكردي التي تستقر على الدوكاه . أما الحجازكار كردي أو الكرد يلي حجازكار كما أطلق عليها حديثاً ، فهذه النغمة قد نقل مستقرها الأتراك أنفسهم إلى درجة الراست ، وبهذا الانتقال اكتسبت شخصية جديدة وطابعاً ذاتياً وأسلوباً خاصاً في الإنشاء الموسيقي يختلف تمام الاختلاف عن طابع وشخصية وأسلوب نغمة الكردي الأصلية التي تستقر على درجة الدوكاه . ونغمة الحجازكار كردي لم تكن معروفة في مصر ولا في سوريا ولبنان إلا في سنة ١٩١٠ أو ما يقرب من ذلك مع أنها كانت شائعة في تركيا شيوخاً عظيمات منذ زمن بعيد . والذي جاء بها إلى مصر هو الموسيقي صفر بك علي الذي كان دائم الاتصال بالأتراك فأخذها عنهم ولحن منها شيد طرابلس الذي مطلعته [رب حرب في بلاد] لحنه أبان حرب الطليان والأتراك . وسمع هذا المقام إبراهيم القبانى وداود حسني فأعجبتهما ولحن كل منهما [دوراً] من هذا المقام فجاء دور القبانى منطبقاً على قاعدة المقام وطابعه ، ولكن بما أن دور داود كان بغاية الإتقان والطرب والإبداع شاع في مصر وبأقبي البلاد العربية . وقد ظهر فيما بعد للموسيقين العارفين جيداً بأحوال وطائع النغمات أن المرحوم داود قد لحن دوره من نغمة غير النغمة التي كان يقصد التلحين فيها . أي أنه جعل مستقرها على الدوكاه مُبدلاً في أوضاعها وقياسات أصواتها عقواً . ويقال بأنه وفق صدفة إلى إيجاد نغمة جديدة وطابع جديد ، وبنظر إلى إخراج دوره إخراجاً بديعاً اقترح عليه بعض المرسيتين ومنهم محمد سالم الكبير أن يطلق على نغمة [دوره] هذا اسماً جديداً .



مآثاته			
جواب كرد	١	فصل طنبني	الديوان الثاني
جواب عجم	١		
جوب حصار	١		
جواب نوا	٢		
جواب چهارگاه	١		
سبله	١		
شاهناز	١		
کردان	٢		
عجم	١	فصل طنبني	الديوان الأول
حصار	١		
نوا	٢		
چهارگاه	١		
كرد	١		
زرگولاه	١		
رست	٢		

- العقد الثاني : نهاوند على الجهارگاه ذو خمس .  
العقد الثالث : كرد على الكردان ذو خمس .  
العقد الرابع : كرد على جواب الجهارگاه ذو أربع .  
والهبوط كالصعود ولا فرق بينهما .

شخصية المقام :

تقوم على إظهار جنس النهاوند على درجة الجهارگاه و جنس الكرد على درجتي الكردان والراست .

إجراء العمل : يبدأ العمل من المنطقة الحراية للمقام للعمل في دائرة العقد الثالث دخولاً إليه من درجة العجم كطهير للكردان ، ثم الصعود إلى العقد الرابع إذا أمكن . وفي الهبوط يكون التدرج عقداً فعقداً حتى الثاني ثم يصير استقرارات جزئية على

درجتي الكردان والجهار كاه ثم النزول إلى العقد الأول ، ويدور العمل النهائي بين درجتي الكردان والرامت .

## مقام الحصار

من فصيلة النواثر المصور على درجة الدوكاه . عدد أصواته ١٤ صوتاً . تكوينه بالجمع المتصل . قدوينه . بيان عقوده .

دليل المقام

جنس حصار أو بياني على الدوكاه ذو خمس	جنس حجاز على الحسيني ذو أربع	جنس بوسليك على المحير ذو أربع	جنس بوسليك على جواب النوا ذو أربع
---	---------------------------------	-------------------------------------	---

عقود المقام :

- الأول : حصار أو بياني على الدوكاه ذو خمس .
- الثاني : حجاز على الحسيني ذو أربع .
- الثالث : بوسليك على المحير ذو أربع .
- الرابع : بوسليك على جواب النوا ذو أربع .

والهبوط كالصعود ، غير أنه لا يحوز عمل جنس البياني على الدوكاه في العقد الأول عند الاستقرار في مقام البوسليك حتى لا يلتبس بمقام الحصار الذي هو الطالع الأساسي للمقام .

شخصية المقام :

تقوم على إظهار جنس الحصار أي جنس [النواثر] المصور على درجة الدوكاه - وجنس الحجاز على الحسيني .

إجراء العمل :

يبدأ العمل بإظهار العقد الثاني دخولاً إليه من درجة الحصار إلى درجة الحسيني

مساافانه	
جواب الكردان	١
جواب عجم	$\frac{1}{2}$
جواب حسيني	$\frac{1}{4}$
جواب نوا	١
جواب چهارگاه	$\frac{1}{2}$
جواب بوسليك	$\frac{1}{4}$
معير	$\frac{1}{2}$
شاهناز	$\frac{1}{4}$
عجم	$\frac{1}{2}$
حسيني	$\frac{1}{4}$
حصار	$\frac{1}{2}$
جهارگاه	$\frac{1}{4}$
بوسليك - ميكاه	$\frac{1}{2}$
دوكاه	١

الديوان الثاني

الديوان الأول

للمعمل بجنس الحجاز على درجة الحسيني ، يلي ذلك : النزول إلى العقد الأول للمعمل بجنس الحصار أي [النواثر] على الدوكاه ، ويمكن إغفال عقد البياتي عى الدوكاه لأنه يعتبر من العرضيات لا من الأساسيات . ثم الصعود إلى العقد الثاني للمعمل بجنس عرضي هو الكرد على الحسيني أو بجنس عرضي آخر هو البوسليك على النوا . يلي ذلك : الصعود إلى العقد الثالث بوسليك على المعير ، ومنه إلى بوسليك على جواب النوا إذا أمكن .

وفي الهبوط يجوز عمل جنس الجهارگاه على درجة الكردان ثم العودة إلى جنس الحجاز على درجة الحسيني والهبوط منه إلى العقد الأول ليتتهي العمل بجنس الحصار على الدوكاه فيستقر عليه بعد لمس درجة الراس .

## مقام الطرزنون

من فصيلة الكرد . عدد أصواته ١٤ صوتاً . تكوينه بالجمع المتصـر . تدوينه . بيان عقوده .

جس مهاوند على جواب  
الجهار كاه در أربع

حسن حجار على  
الكردان ذو أربع

فاصل جس حجار على  
طنيني الجهار كاه ذو أربع

حسن كرد على  
الراست ذو أربع

دليل المقام

جندة جمانه عاده و ماميه الجهار كاه  
فقيه الوهريل

مبتدئ كرس عاده  
الكردان في الهبوط

### مسافته

جواب عجم	جواب عجم	١	الفصل طنيني	الدونان الثاني
جواب حسي	جواب حصار	$\frac{1}{2}$		
جواب صبا	جواب نوا	$\frac{1}{2}$		
جواب جهار كاه	جواب جهار كاه	$\frac{1}{2}$		
جواب بوسليك - وفي الهبوط يستبدل جواب البوسليك بالنسبه للمعمل بجنس كرد على الكردان بدلاً من الحجاز على الكردان .	شاهناز	$\frac{1}{2}$		
	كردان :	$\frac{1}{4}$		
	عجم	$\frac{1}{4}$		
	حسي	$\frac{1}{4}$		
	صبا	$\frac{1}{2}$		
	جهار كاه	$\frac{1}{2}$		
	كرد	$\frac{1}{2}$		الدونان الأول
	زر كراه	$\frac{1}{2}$		
	راست	$\frac{1}{2}$		

عقود المقام صموداً :

العقد الأول : كرد على الراست ذو أربع .

- العقد الثاني : حجاز على الجهاركاه ذو أربع ثم فاصل طيني .
- العقد الثالث : حجاز على الكردان ذو أربع .
- العقد الرابع : نهاوند على جواب الجهاركاه ذو أربع ثم فاصل طيني .

وفي الهبوط :

- الرابع : حجاز على جواب الجهاركاه ذو أربع .
- الثالث : كرد على الكردان ذو أربع .
- الثاني : حجاز على الجهاركاه ذو أربع .
- الأول : كرد على الراست ذو أربع .

شخصية المقام :

تقوم على إظهار جنس الحجاز على درجة الجهاركاه .

إجراء العمل :

يكون الاستهلال بدائرة العقد الثاني [حجاز على لجهاركاه] دخولاً إليه من آخر درحات العقد الأول . يلي ذلك : الصعود إلى العقد الثالث [حجاز على الكردان] ثم الصعود إلى العقد الرابع إذا أسكن .

وفي الهبوط يعمل بجنس الحجاز على جواب الجهاركاه بدلاً من النهاوند على جواب الجهاركاه ويستبدل في لعقد الثالث [جواب البوسليك] بالنيلة للعمل بجنس كرد على الكردان بدلاً من الحجاز على الكردان .

يلي ذلك : النزول إلى العقد الثاني ، ومنه إلى الأول حيث يكون الاستقرار بجنس الكرد على درجة الراست مع لمس درجة عشيران العجم قبل الاستقرار .

## مقام الأصفهان

من فصيلتي البياتي والراست . عدد أصواته ١٤ صوتاً . تكويته بالجمع المتصل .  
تدوينه . بيان عقوده .

جس بوسليك على جواب النوا ذو أربع	جس بياتي على المحير ذو أربع	جس بوسليك على النوا ذو أربع	جس نيشابورك على الدوكاه أو بياتي على الدوكاه ذو أربع	دليل المقام
--	-----------------------------------	-----------------------------------	--	-------------

جواب كردان	مسافته	الدون الثاني
جواب كردان	١	
جواب عجم	$\frac{1}{2}$	
جواب حسيني	١	
جواب نوا	١	
جواب چهارگاه	$\frac{3}{4}$	
جواب سيكاه	$\frac{4}{4}$	
محير	$\frac{1}{2}$	فاصل طنيني
كردان	١	
عجم	$\frac{1}{2}$	
حسيني	١	
نوا	$\frac{3}{4}$	
	$\frac{4}{4}$	
	١	الدون الأول

أي أنه يعمل عند الهبوط  
بجس بوسليك على النوا  
وجس راست على الراست

كردان  
أوج  
حسيني  
نوا

نيم حجاز - چهارگاه ، أي أنه يجوز في حالة الصعود أن يعمل نارة بجس بياتي  
على الدوكاه دخولاً إليه من درجة الجهارگاه وذلك  
بوسليك - سيكاه  
بامبدال البوسليك والنيم حجاز والجهارگاه ونارة  
أخرى بجس نيشابورك على الدوكاه .

عقود المقام صعوداً :

الأول : نيشابورك على الدوكاه أو بياتي على الدوكاه ذو أربع .

الثاني : بوسليك على النوا أو راست على النوا ذو أربع .

الثالث : يياتي على المحير ذو أربع .

الرابع : بوسليك على جواب النوا .

وفي الهبوط :

الرابع : بوسليك على جواب النوا ذو أربع .

الثالث : يياتي على المحير ذو أربع .

الثاني : راست أو بوسليك على النوا ذو أربع .

الأول : يياتي على الدوكاه ذو أربع . .

شخصية المقام :

تقوم على إظهار جنس راست على الدوكاه (نیشابورك) والبياتي على الدوكاه .

إجراء العمل :

يبدأ العمل في دائرة العقد الأول بعمل جنس راست على درجة الدوكاه ، وذلك

خلاف ما اصطلح عليه الأتراك الذين يبدأون بالدرجات الآتية : حجاز - نوا - عجم -

کردان - محير . أما الاصطلاح العربي فيعمل بجنس نیشابورك أي راست على درجة

الدوكاه ، وجنس البياتي على درجة الدوكاه . يلي ذلك . الصعود إلى العقد الثاني

للعمل بجنس البوسليك أو الرست على درجة النوا . ثم الوصول إلى العقد الثالث

والعمل بجنس البياتي على المحير . ثم يصعد إلى العقد الرابع إذا أمكن . ويكون

لهبوط إلى العقد الثاني للعمل بجنس راست ثم بجنس البوسليك على النوا ومن العقد

الثاني يهبط إلى العقد الأول للعمل بجنس البياتي على الدوكاه الذي يكون الاستقراؤ

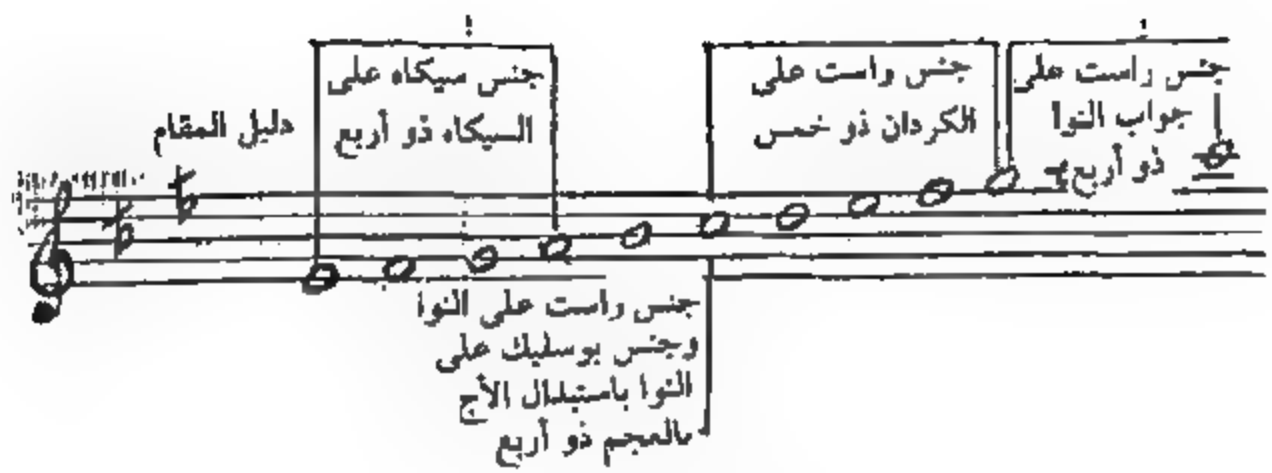
النهائي عليه بعد لمس درجة راست .

## مقام السيكاه

من فصيلة السيكاه عدد أصواته ١٣ صوتاً تكوينه<sup>(١)</sup> - تدرينه - بيان عقوده .

---

(١) راجع شرح مقامي العراق والسيكاه في صفحة تحليل مقام العراقي .



مسافته	
جواب الكردان	٣
جواب الأوج	٤
جواب الحسيني	٣
جواب النوا	١
جواب الجهاركاه	١
جواب السيكاه	٣
محير	٤
كردان	١
أوج - ويستبدل بالمعجم عند الهبوط	٣
حسيني - لعمل جنس بوسليك على النوا	٣
نوا	١
جهاركاه	١
سيكاه	٣

الديوان الثاني

الديوان الأول

عقود المقام :

الأول : ميكاه على السيكاه ذو أربع زائد ربع مسافة .

الثاني : راست على النوا وبوسليك على النوا ذو أربع - وأرج على الأوج وهذا

الأوج من العرضيات للتنوع .

الثالث : راست على الكردان ذو خمس .



الرابع : راس على جواب النوا ذو أربع .

شخصية المقام :

تقوم على إظهار جنس الراس والبوسليك على النوا .

إجراء العمل :

يبدأ العمل في مقام السيكاه في دائرة العقد الأول ونحولاً إليه من درجة الراس مع مداعبة الكرد قليلاً عند البداية والنهاية .

يلي ذلك : الصعود إلى العقد الثاني للعمل بجنس الراس على النوا . ثم يعمل الأوج على الأوج بصفة عرضية للتتويج . ثم ينتقل العمل إلى العقد الثالث للعمل بجنس الراس على الكردان والصعود منه إلى الرابع إذا أمكن .

وفي الهبوط يمر على جنس البياتي على المحير [بصفة عرضية] أو يعمل بجنس الراس على الكردان مرة أخرى ، ثم بجنس البوسليك على النوا والاستقرار أخيراً بجنس السيكاه على درجة السيكاه مع مداعبة الكرد .

### مقام العشاق المصري

من فصيلة البوسليك أو الحسيني بوسليك المؤسس على درجة الدوكاه . عدد أصواته ١١ صوتاً . تكوينه بالجمع المنفصل . تدوينه . بيان عقوده .

عقود المقام الأساسية ثلاثة :

وفي الهبوط يضاف إليها عقد بوسليك على درجة النوا بصورة عرضية .

مسافات	جواب النوا	
١	جواب جهارگاه	الدوران الثاني
$\frac{1}{2}$	جواب بوسليك	
١	محير	
١	کردان	
١	عجم - اوج	الدوران الاول
$\frac{1}{4}$	حسيني	
١	نوا	
١	جهارگاه	
$\frac{1}{2}$	بوسليك	
١	دوكاه	
١		

العقد الأول : بوسليك على الدوكاه ذو أربع ثم فاصل طيني .

العقد الثاني : بياتي على الحسيني ذو أربع

أو جنس راست على النوا<sup>(١)</sup> ذو أربع وهذا الرست من العقود العرضية .

العقد الثالث : بوسليك على المحير ذو أربع

شخصية المقام :

تقوم على إظهار جنس البوسليك على النوا و جنس البياتي على الحسيني .

(١) جنس الراست في مقام العشاق ليس من الأجناس الأساسية المكونة لمقام العشاق إنما أقرب الأجناس (للتنوع) في هذا المقام هو جنس البياتي على درجة الحسيني لأن الحسيني هو مركز النماز الأساسي لدرجة الدركاه الذي يستقر عليه المقام ، ونهاية لذي أربع هابط من المحير جواب المقام . إذن فجنس الراست على النوا إذا ورد بقصد التنوع فبصورة عرضية ، وذلك عند لزوم الانفصال من الحسيني ، كما أن إدخال أي جنس قريب لجنس العشاق لا يغير الأجناس الأساسية وقد عثرنا على نفمة تسمى (مشتافي) Mastavi شبه نفمة العشاق المصرية في جنس الأول أي الأدنى وهي مدونة فيما يلي :



## إجراء العمل :

يبدأ العمل بإظهار العقد الأول دحولاَ إليه من درجة النوا إلى الحسيني والعودة إلى النوا لإكمال العقد الأول بوسليك على الدوكاه .

يلي ذلك : العمل في العقد الثاني [بياتي على الحسيني] ويشرك معه عقد الراس على النوا بصورة عرضية ، وآخر هو بوسليك على النوا وهو عقد أساسي وذلك وقت الدنو إلى الهبوط ثم الانتقال عقداً فعقداً حتى الثالث . والعودة أخيراً بدات العقود أي - بوسليك على المحير . وبوسليك على النوا . وبوسليك على الدركاه . حيث يكون الاستقرار على هذا الدوكاه .

## ملاحظة :

يختتم في مقام العشاق قبل الهبوط إلى الدوكاه الذي هو مستقر المقام ، أن يظهر الجنس الأساسي الذي يمثل روح المقام ولكي تكون طريق الحتام ممهدة بهذا الجنس الأساسي وعلى ذلك يجب عندما يراد الهبوط إلى المستقر أن يعمل بجنس عشاق على النوا أي بما يشبه البوسليك على النوا ثم يختتم بجنس العشاق على الدوكاه . مع العلم أن المسافات الصوتية الصحيحة في مقام العشاق المصري هي : دوكاه ١ بوسليك  $\frac{3}{8}$  جهاركاه العشاق لناقص  $\frac{9}{8}$  نوا ثم انفصال هذا هو العشاق على الدوكاه . أما العشاق

على النوا فهو كما يلي :

نوا ١ الحسيني  $\frac{3}{8}$  عجم ناقص  $\frac{9}{8}$  كردان ١ محير .

## مقام البوسليك

من فصيلة البوسليك عدد أصواته ديوانان . تكوينه بالجمع المتصل . تدوينه . بيان عقوده .

## عقود المقام صعوداً :

الأول . بوسليك على الدوكاه ذو أربع .

وحصار على الدوكاه ذو أربع وهذا العقد من لعرضيات .

الثاني : بوسليك على النوا ذو أربع .

وحجاز على الحسيني ذو أربع وهذا من العرضيات أيضاً .

دليل المقام

جنس بوسليك على الدوكاه	جنس بوسليك على النوا ذو أربع	جنس بوسليك على المحير ذو أربع	جنس حجاز على جواب الحسيني ذو أربع
---------------------------	---------------------------------	-------------------------------------	---

جنس حجاز على الدوكاه ذو خمس	جنس حجاز على الحسيني ذو أربع
--------------------------------	---------------------------------

مافاته	
جواب محير	1
جواب شاهناز	2
جواب عجم	1
جواب حسيني	2
جواب نوا	1
جواب چهارگاه	1
جواب بوسليك	2
محير	1
کردان - ويستبدل بالشاهناز لعمل جنس المعجاز على الحسيني	1
عجم	1
حسيني	1
نوا - ويستبدل بالحصار لعمل حصار على الدوكاه	1
چهارگاه	1
بوسليك	1
دوكاه	1

الديوان الثاني

الديوان الأول

- الثالث : بوسليك على المحير ذو أربع .
- الرابع : حجاز على جواب الحسيني ذو أربع .
- مبوطاً :
- الرابع : حجاز على جواب الحسيني ذو أربع .

الثالث : بوسليك على المحير ذو أربع .

الثاني : بياتي على الحسيني ذو أربع وهذا من العرضيات .

واست على النوا ذو خمس وهذا من العرضيات .

كرد على الحسيني ذو أربع وهذا من العرضيات .

بوسليك على النوا ذو خمس .

الأول : بوسليك على الدوكاه ذو أربع

شخصية المقام :

تقوم على إظهار درجة البوسليك وجنس البوسليك على درجة النوا . وجنس

الحجاز على الحسيني وجنس البياتي على الحسيني والعقدين الآخرين من العرضيات .

إجراء العمل :

يبدأ العمل في دائرة العقد الأول دخولاً إليه من درجة البوسليك إلى الجهاركاه

ومنها إلى النوا فالحسيني للهبوط بعد ذلك إلى الدوكاه بجنس البوسليك وبهذا العمل

تتبين شخصية المقام .

يلي ذلك : الصعود إلى العقد الثاني للعمل تارة بجنس الحجاز على الحسيني ،

وتارة أخرى بجنس الحصار على الدوكاه أو البوسليك على النوا . ثم يكون الصعود إلى

العقد الثالث ومنه إلى الرابع إذا أمكن .

ثم الهبوط إلى العقد الثاني للعمل تارة بجنس بياتي على الحسيني وتارة أخرى

بجنس راست على النوا وقبل الهبوط إلى العقد الأول للعمل بجنس البوسليك على

الدوكاه ، يجوز بصفة عرضية عمل الكرد على الحسيني أو بجنس البوسليك على النوا<sup>(١)</sup>

ثم يكون الاستقرار بجنس البوسليك على الدوكاه بعد مداعبة درجة الزركولاه مداعبة

حتمية أي يحتم لمس الزركولاه قبل الاستقرار على الدوكاه .

(١) ومن العرضيات - إن الجهاركاه تتخذ أحياناً مستقراً للغة المعجم مصورة عليه ، يلمس بعدها درجة

البوسليك ثم درجة الدوكاه ليكون عليه درجة الاستقرار بعد مداعبة درجة الزركولاه .

## الفصل الخامس : الموسيقى الشرقية<sup>(١)</sup>

### أوزان (ضروب - أصول)

بعد أن شرحنا الموازين بالتدوين الموسيقي ودرّمنا أنواع الموازين الغربية ، نشرح الآن أوزان الموسيقى العربية التي تسمى الصروب أو الأصول ، والتي هي العنصر الثاني المهم الذي تبنى عليه موسيقانا في إيقاعها . وتعيد القول إن للموسيقى العربية أوزاناً كثيرة مختلفة التركيب منها ما يطابق أوزان الموسيقى الغربية ومنها ما يختلف عنها ، إذ لا وجود لها فيها . وهي وإن اتبعت في سيرها حركة مرزونة مستمرة كالأوزان الغربية ، إلا أنها مقيدة بعدد معين من حركات الأزمنة التي لها علامات اصطلاحية خاصة تسمى [الدُم - والتك] موجودة في كل ميزان ، بتكرر توقيعها حتى آخر القطعة<sup>(١)</sup> .

---

(١) لا ينحصر الغناء في الشعر بحدة الصوت أو ثقله فقط ، بل يقتضي أيضاً مراعاة الوزن لأد للنعمة زماناً شمله أي تدوم فيه . وهذا الزمن يكون قصير المدة أو طويلاً ، ويكون الغناء موزوناً إذا كانت أزمته انعمه محدودة في أدار متساوية كما في الشعر ، ولإظهار هذا الوزن (ينقر) صابط الإيقاع على الدف أو الطبل وقت الغناء مرافقاً المعنى والجوقة العازقة تتمشى الجوقة بكاملها على توقيع واحد حتى ليخيل السامع أن الأصوات الصادرة عن هذه المجموعة ليست سوى صوت واحد .

محدودة المقادير على نسب وأوضاع محصورة بأدوار متساوية يدرك تساوي تلك الأدوار ميزان ابطع السليم ويقول . إن الإيقاع يختلف باختلاف عدد الأرمث أو القرات ، أو باختلاف مقادير هذه الأزمنة أو بكلا الأمرين معاً .

وحاء في الرسالة الرابعة من كتاب إخوان الصفا (قوابل الموسيقى مماثلة لقوانين العروض) ثم =

## ١ - الدم والتك :

علامتان اصطلاحيتان يتخللهما سكتات زمنية وتمثلان مواضع القوة في الدموم ، والضعف في التكوك وهاتان العلامتان تشبهان أجزاء العروض في الشعر وهما تتساويان في مقدارهما الزمني ولكنهما تبعا لأزمنة علامات النوتة الموسيقية عند ترقيمهما فوق هذه العلامات ، وقد اصطلح العرب على استعمال هذه العلامات الخاصة لتحديد أماكن القوة والضعف في الإيقاع ، أما السكتات الجزئية التي تتخلل الدم والتك ، فتكون للاستراحة المرضية أو لتجميل التوقيع .

وهذه القاعدة في الدم والتك والسكتات ، تسري على عموم التأليف الغنائية والآلية . ويلتزم الملحن والمغني والعازف مراعاتها وتطبيقها على المدة والنبرات الصوتية في حالتي القوة عند الدموم والضعف عند التكوك الموجودة في الميزان المراد التلحين عليه إن في الأدوار أو في سواها من أنواع الأغاني والقصص الآلية ، ولا سيما في المرشحات التي لا يظهر جمالها وبراعة صوغ ألحانها ونويعها إلا بتطبيق تلك الأحكام عند المدة والتسكين بالحروف بحسب أحكام مخارج الألفاظ ومطابقتها لحركات الميزان التوقيعية بموجب أزمتها التي تعد من أهم العناصر الجوهرية الأساسية في بناء الموسيقى العربية التي تشرد والموسيقى التركية بمثل هذه الموازين عن موسيقت العالم .

## ٢ - الدف أو الرق :

الدف أو الرق هو آلة من أهم الآلات الإيقاعية في الموسيقى العربية ، وعليه يقعون موازين الزمنين [الدم والتك] ويمكن الاستغناء عن الدف أو ما يشبهه باستعمال حركة اليد مبسطة على الركبة أو على منضدة وما يشبهها للدلالة على الضغط القوي الذي هو [الدم] ومضمومة للدلالة على الضغط الضعيف الذي هو [التك] وفي بلاد الشام والعراق وتركيا كما في مصر يضرب الدم باليمنى والتك باليسرى في حالة عدم وجود الرق .

## ٣ - الطريقة القديمة لتدوين الموازين - الطريقة الحديثة :

قبل أن بدرج الموسيقيون على استعمال النوتة لإفريقية كانت طريقة تدوينهم

= يوضح هذه المماثلة وينبسط في شرحها ، وهي لا تختلف بي معناها عما تقدم شرحه وعن معنى ما جاء في باقي الكتب عن الموازين والإيقاع كدراسة الشرفية والأغاني وسر هذا

للميزان مقتصرة على استعمال ما يشبه الحافات . فزمن الروند يساوي أربع خانات هكذا 

--	--	--	--

 وزمن البلاس خاتين : 

--	--

 والنوار خانة 

--

 والكروش نصف خانة 

--

 وأما علامة السكوت التي تتخلل الدموم أو التكوك والمساوية أيضاً لزمن إحداهما ، فقد رسموها هكذا + كما رسموا علامة أول الميزان هكذا وعلامة آخره فإذا أرادوا تدوين ميزان ما كميزان المصمودي مثلاً ، فيدونونه هكذا :

وأما علامة السكوت التي تتخلل الدموم أو التكوك والمساوية أيضاً لزم من إحداهما ، فقد رسموها هكذا + كما رسموا علامة أول الميزان هكذا « وعلامة آخره فإذا أرادوا تدوين ميزان ما كميزان المصمودي مثلاً ، فيدونونه هكذا :

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧ ٨

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨

٩. رِقْرَأْ مِنَ الْيَمِينِ إِلَى الْيَسَارِ<sup>(١)</sup>.

٤ - الطريقة الحديثة أو التدوين العصري

أما اليوم وقد عَمَّ استعمال التدوين الموسيقي بالثوثة الإفرنجية التي سهّلت تدوين الألحان والموارين وما يتبعهما من علامات اصطلاحية وأصبح التعبير عما يتطلبه الفن من تمثيل للمعاني والحركات ميسوراً لدى جميع الموسيقيين من أي أمة كانوا .

#### ٥- المحيط والأعرج :

للموازين الموسيقية العربية فصلتان : فصيلة البسيط . وفصيلة الأعرج . فالبسيط هو ما كانت وحداته الزمنية غالباً [زوجية] ويتركب من وحدات زمنية تساوي الواحدة منه [أنوار] وأما الأعرج ، فهو ما كانت وحداته الزمنية غالباً [فردية] وهو يتركب من وحدات زمنية تساوي الواحدة منه [كروش] .

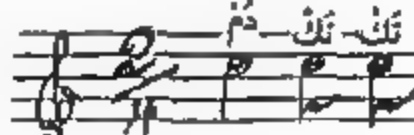
#### ٦- أشهر الموافيق :

وندون فيما يلي : أشهر الموازين استعمالاً في الأقطار العربية وفقاً لكتابة المقادير الزمنية التي هي للعلامات الموسيقية [النوطة] باعتبار أن كل علامة من [الدم أو التل] أو [الكتة] التي هي في الموازين تساوي وحدة زمنية مقدارها [نوار] إذا كانت كتابتها على موازين النوار المعبر عنه بعلامة [4] أو تساوي كروشاً إذا كانت كتابتها على موازين الكروش المعبر عنه بعلامة [8] .


(١) إن عدد وحدات هذا المصمودي الزمية ثمانين . وكل واحدة منها تعتبر في النوبة مساوية للزمن (النوار) .



١ - ميزان الوحدة المكلفة ويسمى أيضاً الوحدة السائرة (فصيلته بسيط)


وهو يتألف من نوارين  $\frac{2}{4}$   فقط في كل ما يحتويه

ويكرر توقيعه إلى نهاية القطعة الموسيقية . وقد يدون من أربع كروشات كما يلي والتتبع

واحدة . 


٢ - المصمودي الكبير (بسيط)

ميزان المصمودي على نوعين : مصمودي كبير - ومصمودي صغير . فالكبير يتألف من وحدات زمنية مجموعها ثماني نوارات  $\frac{8}{4}$  ويدون كما يلي : على المدرج الموسيقي مقسماً إلى مازورتين ويرقم له هكذا  $\frac{4}{4}$  ويقرأ من اليسار إلى اليمين وفقاً لكتابة النوتة وقراءتها .

ت ك د م د م د م  المصمود الكبير .

٣ - المصمودي الصغير (بسيط)

هو نصف الكبير ويتألف من أربع وحدات زمنية [نوار] ويدون كما يلي على المدرج مقسماً إلى مازورتين أيضاً ، ويرقم له هكذا  $\frac{2}{4}$  وسرعته ضعف سرعة المصمودي الكبير . أما عدد الدموم والتكوك في هذين الميزانين فواحد كما ترى .

ت ك د م د م د م  المصمودي الصغير .

#### ٤ - السَّماعي الدارج (فصيلته أعرج)

يتألف من ثلاثة نوارات في كل م يحتويه ، ويكرر توقيعه إلى نهاية القطعة ، ويدون على المدرج في مازورة وحدة كما يلي : وهذا الميزان يشبه ميزان [الثالسر] الإفرنجي أو هو بذاته :

تك تك دم

السماعي الدارج .

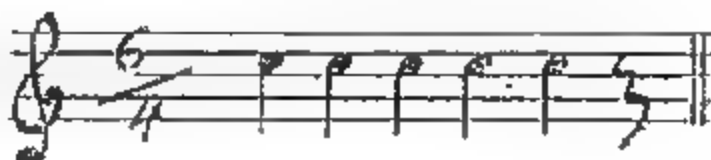


#### ٥ - السنكين سماعي (أعرج)

يسمى في العراق [أكرك] أو [يكررك] وهو يتألف من ست نوارات ويدون في مازورة واحدة ويلحق عليه الخانات الرابعة من السماعيات التركية والموشحات العربية وغير ذلك من الألحان اغنائية والآلية . والسنكين سماعي هذا هو ضعف ميزان السماعي الدارج في عدد وحداته الزمنية وفي مثل سرعته .

تك دم تك تك دم

السنكين سماعي .



وقد سمي هذا الميزان أعرج ، لأنه مكوّن في الأصل من ضعف السماعي الدارج  $\frac{3}{4}$  المندرج قبله .

#### ٦ - أصول أغر اقصاف تركي (أعرج)

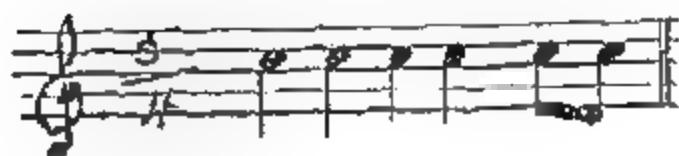
يتألف من خمس وحدات زمنية [نوار] ويدون على المدرج في مازورة واحدة كما يلي :

كا تك تك تك دم



وعلى هذا الميزان التركي الأصل ألحان عربية كثيرة منها الموشح المعروف [يا غصن نقا] والأغنية الشعبية المشهورة [مرمر زماني] .  
ويدونه الأتراك على الصورة التالية :

تـك تـك دـم تـك تـك دـم



أشرفصاق توكي [المعدل]

وأجرى لعرب على هذا الميزان تعديلاً طفيفاً فأبدلوا ثالث تك منه بـ [دم] ووضعوا علامة تك بدلاً من علامة كا الأخيرة فأصبح كما يلي :

٧ - أصول دُويك (بسيط)

هذا الدويك ، تركي الأصل ، وهو يشبه ميزان المصمودي الصغير ولا يختلف عنه في تركيبه وعدد وحداته الزمنية إلا بالكثرة الواقعة بعد الدم الأول . وقد لحن العرب عليه الكثير من الموشحات منها من مقام البياتي [طبي وادي النقا] .

ويدون كما يلي : في مازورتين كالمصمودي تماماً :

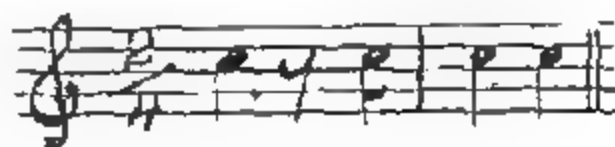
تـك دـم تـك تـك دـم



٨ - أصول صوفيان (بسيط)

وهذا الصوفيان تركي الأصل أيضاً . وهو كالمصمودي والدويك في عدد وحداته الزمنية ولكنه يختلف عنهما في تركيب دمومه وتكوكه كما تراه مدوناً فيما يلي مقسماً إلى مازورتين . وعليه موشحات كثيرة منها من مقام الحسيني [يا صاح الصبر وهي مني] .

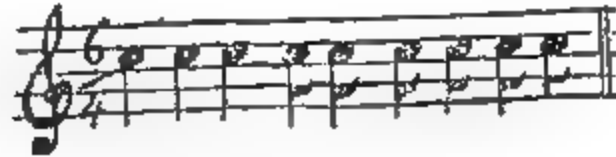
تـك  
كـا تـك تـك دـم



٩ - أصول جفته . وتلفظ شفته . (بسيط)

يتألف هذا الميزان التركي الأصل أيضاً من ستة نوارات . ويدون في مازورة واحدة . وقد لحن عليه موشحات منها [أيها البدر الأتم] .

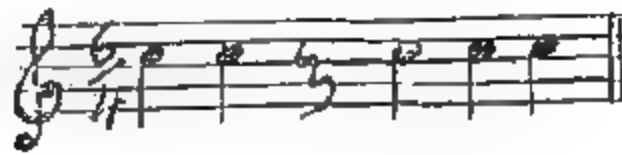
تـك تـك  
كـا كـا تـك تـك دـم دـم دـم تـك دـم



١٠ - منثور عربي (بسيط)

يتألف من ستة نوارات . وقد لحن عليه موشحات كثيرة منها من مقام الراست [إلا يا نسيم الصبا يلغي] ويدون في مازورة واحدة كما يلي :

نـك دـم دـم تـك دـم دـم



١١ - أصول أغر دوز هندي (أعرج)

يتألف هذا الميزان التركي الأصل من سبعة نوارات . ويدون في مازورة واحدة كما يلي : وقد لحن عليه موشحات منها من مقام الحجازكار [يا حسين مظهر يبدو سناه] . ويمكن إبدال علامة [مه] بعلامة [تـك] .

تـك تـك تـك تـك دـم دـم تـك دـم تـك تـك دـم



## ١٢ - أصول صادايه (بسيط)

يتألف هذا الميزان التركي من ثمانية نوارات . ويدون مقسماً إلى مازورتين من  $\frac{4}{4}$  وقد لحن عليه موشحات منها من مقام الماهور [حبي ملك الملاح] .

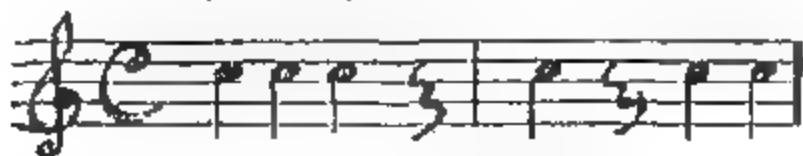
تلك دم تلك دم تلك دم تلك دم



## ١٣ - المخمس العربي (بسيط)

يتألف من ثمانية نوارات . ويدون مقسماً إلى مازورتين من 4 وقد لحن عليه غير موضح كثيرة منها من مقام الحسيني كلغاز [راق أنسي بالعمامة] .

تلك تلك تلك دم تلك دم



## ١٤ - أصول مُحجَّر تركي (بسيط)

يتألف المحجَّر التركي هذا من ثمانية نوارات . ويدون مقسماً أيضاً إلى مازورتين من  $\frac{4}{4}$  وقد لحن عليه موشحات كثيرة منها من مقام العجم [هبت رياح المحبة فحرکت غصن قلبي] .

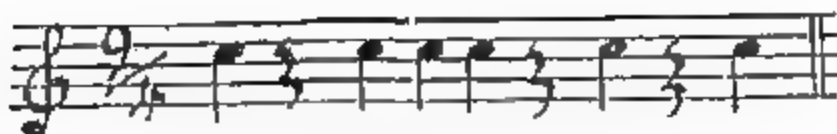
تلك تلك  
كَآ كآ تلك تلك دم دم دم



## ١٥ - أصول أغر اقصاق (أعرج)

يتألف هذا الميزان التركي الأصل من سبع وحدات زمنية [نوارات] ويدون في مازورة واحدة . وقد لحن عليه موشحات منها من مقام السيكا [باهي المحيا بدري حلو اللمى] .

تلك دم كلاً تلك دم تلك دم



### ١٦ - أصول أوفر مولوي (أعرج)

يتألف هذا الميزان التركي الأصل أيضاً من تسعة نوارات . ويدون في مازورة واحدة . وعليه ألحان عربية كثيرة ، وهو مستعمل كثير ومشهور .

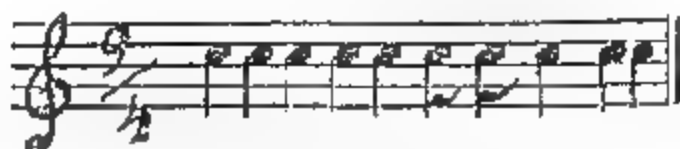
تلك تلك دم دم تلك تلك دم



### ١٧ - أصول نيم روان (أعرج)

وهذا الميزان تركي أيضاً . ويتألف من تسعة نوارات . ويدون في مازورة واحدة . وقد لحن عليه الكثير من الموشحات منها من مقام أصفهان الحجاز آيا غزالي كيف عبي أبعادك .

تلك تلك تلك دم دم دم تلك تلك دم دم



### ١٨ - مَنَوَز حلي (بسيط)

يتألف هذا الميزان الحلبي ، والتركي الأصل من اثني عشر نواراً ويدون في مازورة واحدة أو في ست مازورات من ميزان  $2/4$  . وقد لحن عليه الكثير من الموشحات منها من مقام الحجاز [فيك كل ما أرى حسناً] والدخول في هذا الموشح من [التك الأخير للميزان] .

[illegible]

يتألف هذا الميزان من اثني عشر نواراً ويدون في مازورة واحدة أو في ست مازورات من ميزان  $\frac{2}{4}$  وقد لحن عليه الكثير من الموشحات منها من مقام كلعزار [حيي دعائي للوصال] .

يتألف من سبعة نوارات ، ويدون في مازورة واحدة ، والشروع في التلحين على النواخت يكون غالباً مبتدأ به من النك الأول ، وقد ظن البعض أن هذا لتك [الأول] هو بداية الميزان ، وهذا ظن خاطيء . وفيما يلي ، تدوينه على حالته الأصلية .

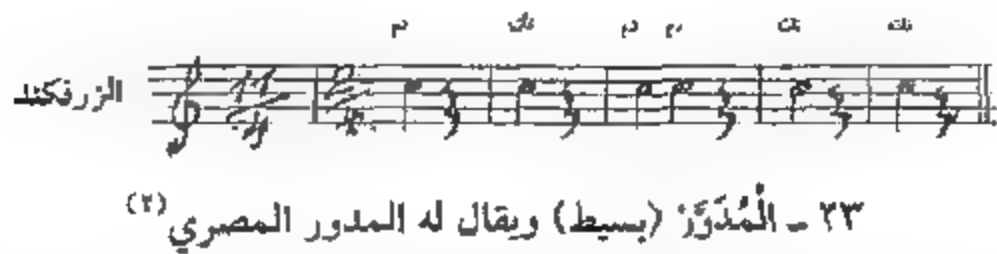
الدوخت

يتألف من أحد عشر تواراً . ويدون في مازورة واحدة ، وقد يدون في خمس مازورات . وفي حالة تدوينه هكذا يرقم له عند المفتاح  $\frac{1}{2}$  وتكون ثالث مازورة منه

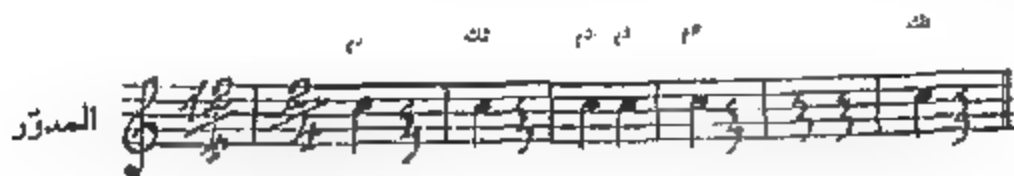
تحتوي على ثلاث نوارات وهكذا في كل طقم منه<sup>(١)</sup> تكون ثالث مازورة منه محتوية على هذه النوارات الثلاثة كما في الرسم التالي :



يتألف من أحد عشر نواراً . ويدون على نوعين ، أي مثلما يدون ميزان العويص السابق شرحه .



تألف من اثني عشر نواراً ، ويدون على المخرج في مازورة واحدة . ويمكن تقسيمه إلى ست مازورات من  $\frac{2}{4}$  ويجوز أن يتبدىء الملحن في التلحين عليه من أية وحدة من دموه أو تكوكه ما عدا سكتاته الكثيرة<sup>(٣)</sup> وفيما يلي ندوه مقسماً : .



(١) إن كلمة طقم تعني الميزان بأكمله . ويمكنك أن تطلق كلمة طقم على مجموعة كل ميزان مهما كثرت عدد وحداته .

(٢) ليس لمصر موازين موسيقية خاصة ، حتى إن الموسيقى التي نسمعها من المصريين ليست هي الأصل مصرية ، بل هي مقتبسة من ألحان الأندلسيين والسيوريين والأتراك .

(٣) يجزى للملحن أن يبدأ من أي وحدة من وحدات الميزان - أي ميزان - وذلك يكون بحسب أحكام مخارج الألفاظ وأحكامها على أحد سببي الصعف أو القوة ، بشرط أن ينتهي الملحن في لحنه إلى الموضع الذي ابتدأ منه .



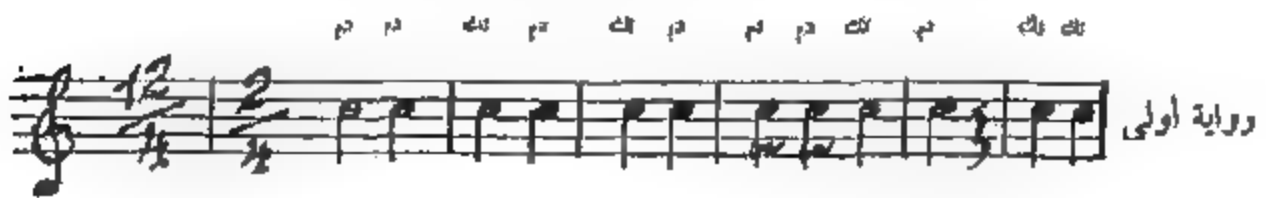
## ٢٤ - مَدَوَّر شامي (بسيط)

يتألف ميزان المدور الشامي التركي الأصل من اثني عشر نواراً أيضاً كالمدور الحلبي في عدد وحداته ولكنه يختلف عنه وعن المدور المصري في تركيب دمومه وتكوكه وسككاته ، ولم سمع بموشحة لحنث عليه . ويدون كالموازين السابقة الشبيهة به :

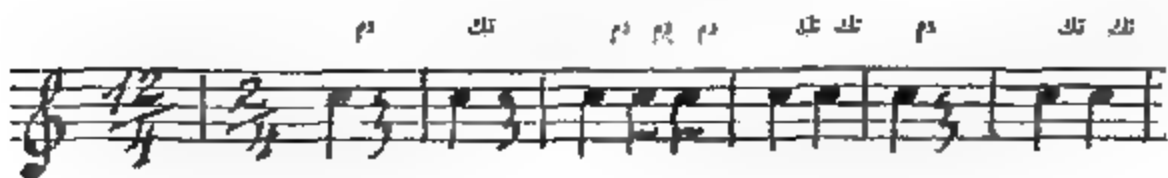


## ٢٥ - أصول روان عربي (بسيط)

لهذا الميزان روايتان كما نراهما مدونتين على المدرج فيما يلي : ويتألف كل منهما من اثني عشر نواراً ويختلفان كثيراً في تركيب وترتيب دموهما وتكوكههما ، وقد لحن على هذا الميران موشحات كثيرة منها [انعش الأرواح هنا] .



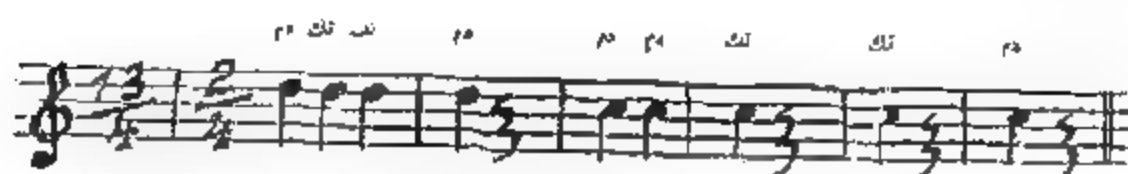
### رواية ثانية



## ٢٦ - دور روان حلبي (أعرج)

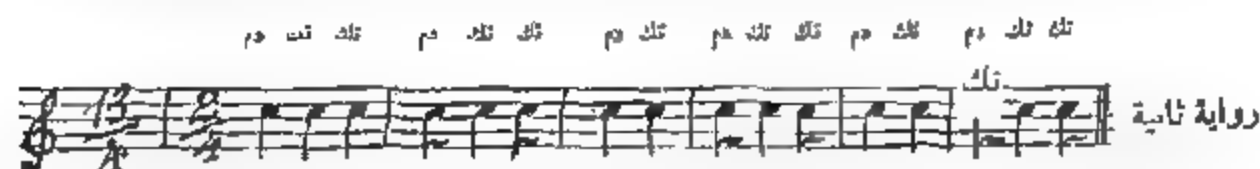
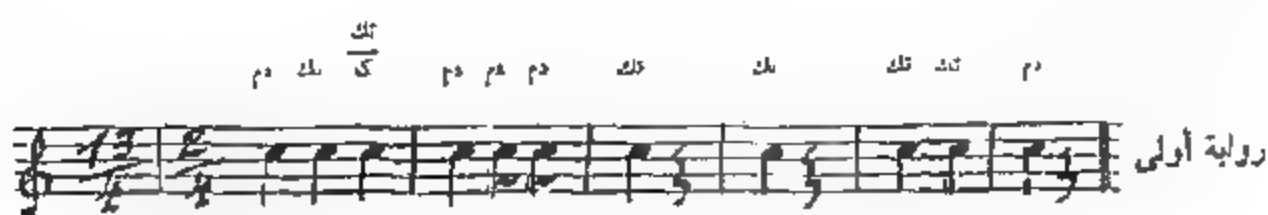
يتألف هذا الميزان من ١٣ نواراً . ويدون على ثلاثة أنواع - الأول في مازورة واحدة والنوع الثاني يرقم له هكذا :  $\frac{4}{4}$  في ثلاث مازورات أولاهما تحتوي على خمسة نوارات . والاثنين الباقيتين كل منهما تحتوي على ٤ نوارات . والنوع الثالث في ست

مازورات ويرقم له  $\frac{2}{4}$  كما يلي : وقد لحن عليه موشحات كثيرة منها من مقام البياتي [هاج الغرام] .



٢٧ - دور روان تركي (أعرج)  
ويقال له أيضاً ، دور روان شرقي (أعرج)

ولهذا الميزان روايتان وتألّف من ١٣ نواراً . ولم نعثّر على ألحان عربية موقعة على هذا الميزان . وتدوينه على المدرج في ست مازورات أي على نحو تدوين الموازين التي من ذات عدد وحداته .



٢٨ - المُرْبَع (أعرج)

يتألف المربع من ١٣ نواراً ويدون على المدرج على نوعين - الأول ، في مازورة واحدة . والنوع الثاني - يرقم له  $\frac{4}{4}$  ولكن المازورة الأولى منه تحتوي على خمسة نوارات . ولهذا الميزان ثلاث صور مختلفة التركيب إلا في عدد الوحدات الرمتية ، وفيما يلي : تدوينه على الصورة التي تمثله في حالته الأصلية وهي أصدق صورة له .

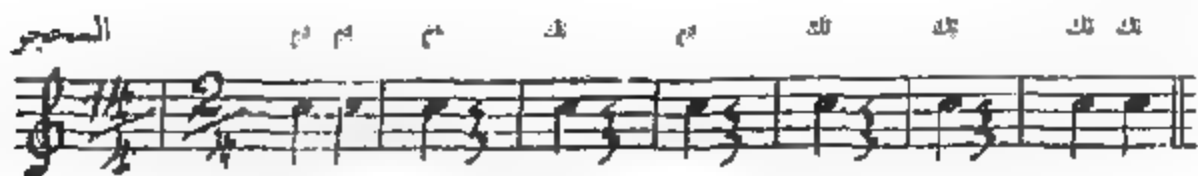


والبعض يدونه مقسماً كما يلي : والنتيجة واحدة .



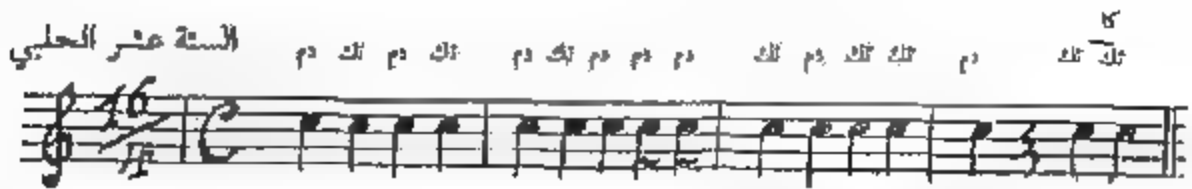
## ٢٩ - المُحَجَّرُ المصري (بسيط) ويقال له أيضاً مدور رباعي

يتألف المحجر من ١٤ نواراً . ويدون مقسماً إلى سبع مازورات تسهيلاً لقراءته ، وعلى هذا الميزان وغيره من الموارد المندرجة سابقاً تلحن الموشحات الأندلسية وأيضاً على الموازين الآتية :



## ٣٠ - الستة عشر الحلبي (بسيط)

يتألف من ١٦ نواراً ، ويدون مقسماً إلى أربع مازورات كما في المثال التالي :  
وعلامه (كا) التي فوق التـك الأخير من الميزان هي علامة تركية يستعملها الأتراك



للضغط الذي يقل عن التـك ضغطاً . والحلييون اقتبسوا هذا الميزان من الأتراك ولحنوا عليه الموشحات . وقد وضعنا علامة التـك بدلاً من [الكا] الغير مستعملة عند العرب .  
كما أن الحلبيين أنفسهم لا يستعملونها لعدم وجود آلة خاصة بها كآلة الموجودة عند الأتراك .

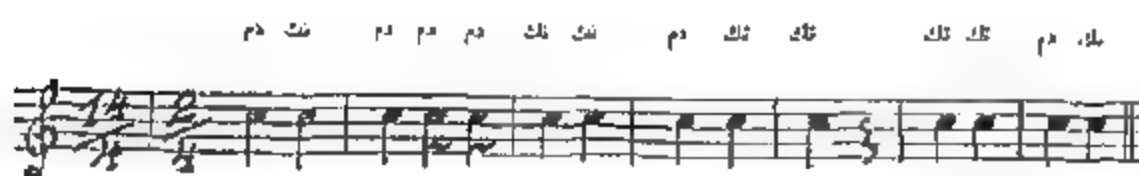
## ٣١ - أصول بكداش (بسيط)

يتألف من ١٤ نواراً . ويدون مقسماً إلى سبع مازورات ويرقم له  $\frac{2}{4}$  وليس عليه إلا القليل من الألحان العربية .



### ٣٢ - أصول نيم هزج (بسيط)

وهذا الميزان يستعمله الأتراك والعرب على السواء . وعليه ألحان كثيرة في الموسيقى . ويتألف من ١٤ نواراً . ويدون مقسماً إلى سبع عازورات أيضاً ويرقم له  $\frac{2}{4}$  .



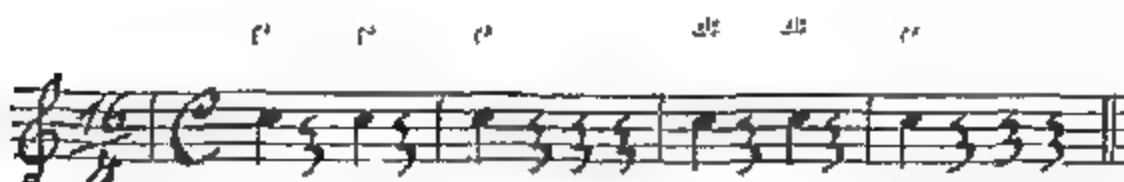
### ٣٣ - أصول فكريتي (أعرج)

هذا الميزان التركي يتألف من خمسة عشر نواراً ويدون مقسماً إلى سبع عازورات ويرقم له  $\frac{2}{4}$  كما يلي : وقد أخذته من مبتكره الموسيقي التركي الشهير محمد بك صفا .



### ٣٤ - أصول مخمس عادي (بسيط) ويسمى أيضاً مخمس مصري

يتألف من ستة عشر نواراً ويدون في حالته الأصلية مقسماً إلى أربع عازورات ويرقم له  $\frac{4}{4}$  كما يلي :



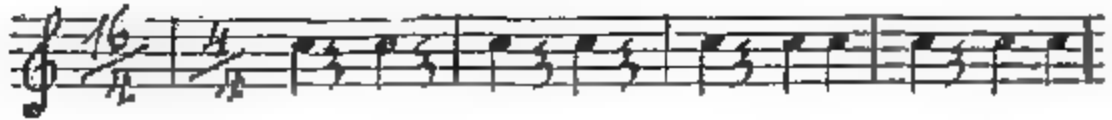
وقد ورد هذا الميزان مدوناً في كتاب المرحوم كامل الخلعي كما يلي :

م م م م م م م م



وجاء مدوناً في كتاب المؤتمر كما قدمه المرحوم البارون رودولف دي أرلتجيير مثلما دونه أيضاً المرحوم الشيخ علي الدرويش على الصورة التالية ، وهي الصورة المستعملة حالياً كما يلي :

م م م م م م م م



والشروع في التلحين على صورته الأخيرة هذه المدونة أعلاه كما رأيناه في سائر الموشحات الملحنة عليه من نصف السكتة الأخيرة الواقعة قبل التكين الأخيرين منه . نذكر منها من مقام الحجاز [يدري أدرك كاس الطلأ] ولهذا لموشح لحن آخر على ميزان المخمس هو لحن [العشاق] لما بان حبي الغضبان - مقام بياتي . من ينصر لعلي - بياتي - ليت شعري هل دروا - بياتي - حملتني ما لا أطيقه - بياتي - ألاحظ الغزلان تغزل أكفاني - حجاز - يا راعي الظبا - بياتي - يا ساقى الندمان - كردان - ظبي أنس مر التجني - عشاق - فتحت أزهار - ميكاه - هذه المنازل - راست - .

ولمؤلف هذا الكتاب موشح على هذا الميزان دخولاً إليه من نصف السكتة الأخيرة أيضاً ، من مقام عشرين الحسيني مطلع [نيسم عن شتيت كاللالي نضماً] وعلى هذا المخمس كثير من الموشحات والبخارف والبساتات التركية .

### ٣٥ - أصول بلّيق شامي (بسيط)

يتألف من ستة عشر نواراً أيضاً . ويدون مقسماً إلى أربع مازورات كما يلي

م م م م م م م م

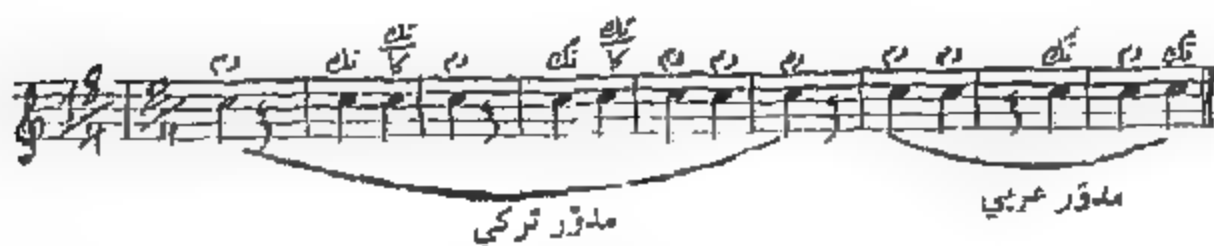




يتألف ميزان نقش السبعة عشر من سبعة عشر نواراً وهذا الميزان مركب من أربعة موازين لأول - دارج بطيء - الثاني - نوحث - الثالث - آغر اقصاق تركي - الرابع الوحدة السائرة - وعليه موشحات كثيرة .

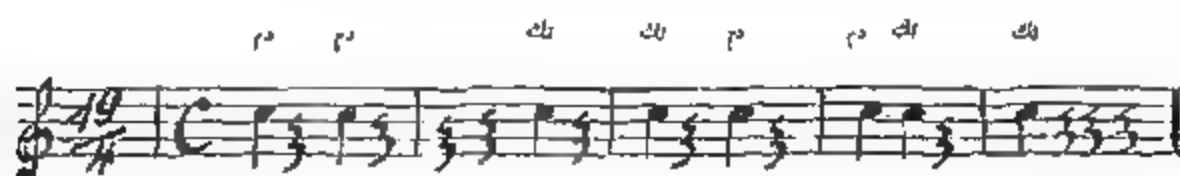
### ٣٩ - أصول نقش الثمانية عشر (بسيط)

هذا الميزان يسمى باعتباره يتألف من وحدات زوجية مقدارها ١٨ نواراً . ولكنه في الواقع هو ميزان مركب من ميزاتين . الأول [مدور تركي 12/4] والثاني [مدور عربي] 6/4 وتسهيلاً لقراءته يدون على المدرج مقسماً إلى تسع مارورات ويرقم له 2/4 .

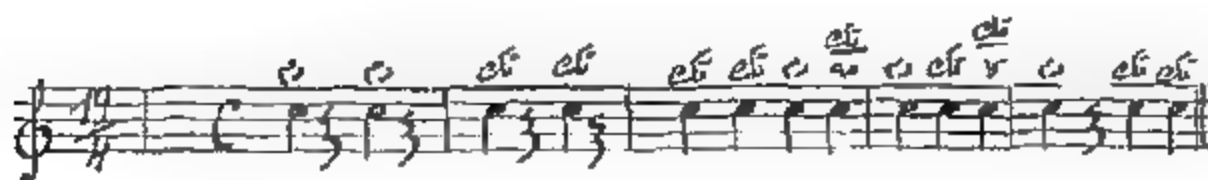


### ٤٠ - أصول أوفر (أعرج)

هذا الميزان تركي الأصل ويتألف من ١٩ نواراً . ويدون مقسماً إلى خمس مازورات من رقم 4 ولكن المازورة الرابعة منه تشتمل على ثلاث نوارات . وقد جاء مدوناً في حالته الأصلية وكما في كتاب كامل الخلعي . على صورة واحدة كما يلي :



ويلاحظ في وحدات الأوفر كثرة السكتات لذلك استحسن الشيخ علي الدرويش الحلبي أن يقلل من عدد سكتاته ويملاً مكانها تكات وعلامات أضعف من السكتات نسمى [مه] و [كا] مراعاة منه للعلامات التي يستعملها الأتراك أصحاب هذا الميزان الأصليين ، وليسهل ضبط إيقاعه ويصبح مزخرفاً فجعله على الصورة التالية :

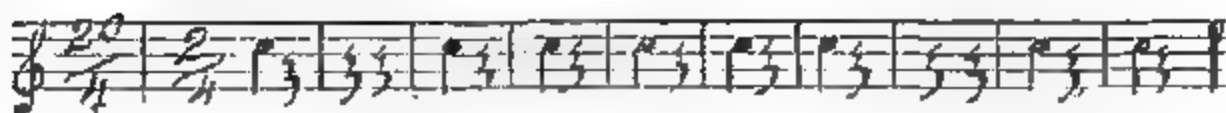


والشروع في التلحين على ميزان الأوفر هذا قلما يحدث كما وجد في الموشحات القليلة التي لحنت عليه إلا أن يكون البدء من أوله أمثال موشحات [غصي جفوك يا عيون النرجس] مقام صبا ، [أيا من حاز كل الحسن] مقام سيكاه [من كنت أنت حبيبته] مقام راست .

#### ٤١ - أصول الفاخت أو الفاخنة (بسيط)

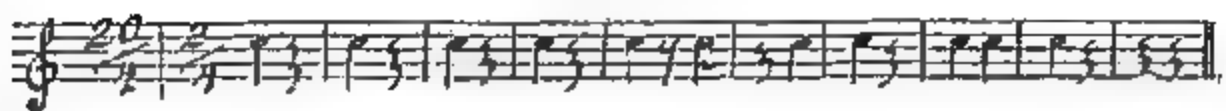
لميزان الفاخت عدة صور نذكرها مدونة كما وردت في عدة مصادر ، وهو يتألف من عشرين نواراً في كل صورة من صور الآتية ، ولكن عدد دموه وتكوكه وسكنتاته وترتيبها فإنها تختلف عنها في كل مصدر . وفيما يلي تدوينه في الحالة الأصلية التي كان عليها قديماً مقسماً إلى عشر مازورات ويرقم له  $\frac{2}{4}$  .

م م م م م م م م



ودونه كامل الخلعي في كتابه على طريقة الخانات ما تفسيره فيما يلي :

م م م م م م م م



والشيخ علي الدرويش دونه على الصورة التالية : وهي أصلح الصور ، وأصحها .

م م م م م م م م



وقد ورد تدوينه في تقرير المرحوم البارون دي أرلنجير الذي قدمه إلى المؤتمر الموسيقي العربي سنة ١٩٣٢ هكذا :

م م م م م م م م







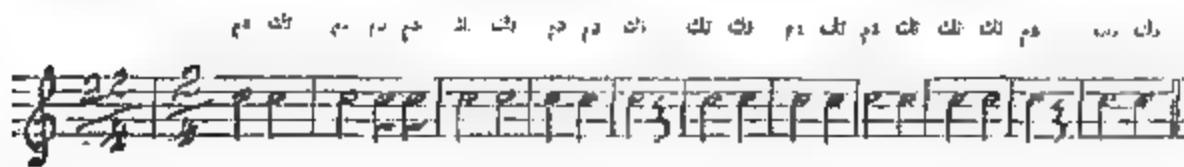
وجاء في كتاب المؤتمر مدوناً من ٢٢ نواراً على الصورة التالية : وباسم إيقاع  
رهج المستعمل في حلب .



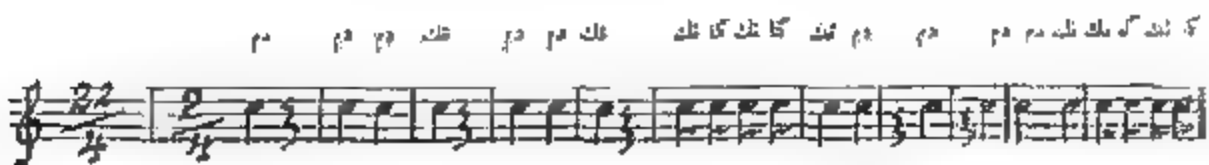
والشروع في التلحين على ميزان الرهج في حالته الأصلية وفي الصورتين المدونتين أعلاه من كتاب الخلعي وكتاب الروضة البهية يبدأ من أوله كما رأيناه في كثير من الألحان نذكر منها موشحة [كم وكم ذا الصدود يا أملي] عراق [يا أيها الظبي الذي] بوسليك ، أما الصورة الأخيرة المدونة في كتاب المؤتمر فعيها نموذج لحني أي طقم واحد من الميران مدوناً بالنوطة من الموشح ذاته أي [كم وكم ذا الصدود] من مقدم العراق .

٤٤ - أصول هرج عربی (بسیط)

يتألف من ٢٢ نواراً ويدون مقسماً إلى ١١ مازورة من  $\frac{2}{4}$  كما يلي :

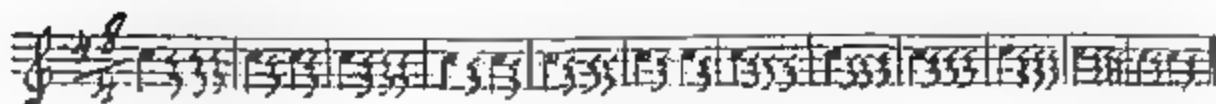


ولهذا الميزان صورة تركية تختلف عن العربية هذه في تركيب دموها وتكوها وسكتاتها وفي إضافة علامات الـ [كه] التركية في بعض خاناتها . وهذه صورتها .



۱۵۔ اصول شنیر حلبی (بسیط)

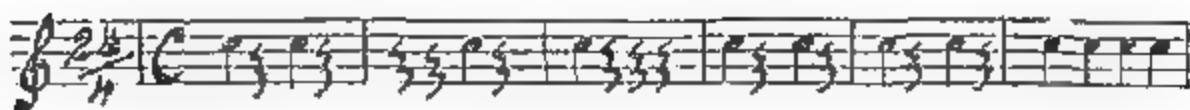
يتألف هذا الميزان من ٢٤ فواراً ويدون مقسماً إلى ست مازورات من  $\frac{4}{4}$  وقبما يلي صورة عنه في حالته الأصلية وهي مطبقة للصورة المدونة في كتاب المؤتمر اسقدمة من البارون :

[illegible]

The first line of musical notation is for the vocal melody. It is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with lyrics written above the staff: "at at to per at at et to et to et et et".

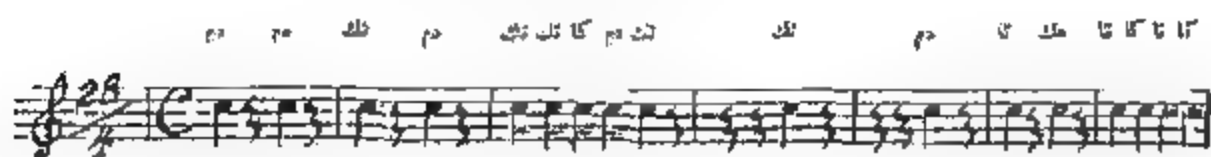
۸۶۔ اصول فرنگجین ویلفظ فرنگشین (بسیط)

٢٥      ٢٦      ٢٧      ٢٨      ٢٩      ٣٠      ٣١      ٣٢      ٣٣      ٣٤      ٣٥      ٣٦      ٣٧      ٣٨      ٣٩      ٤٠      ٤١      ٤٢      ٤٣      ٤٤      ٤٥      ٤٦      ٤٧      ٤٨      ٤٩      ٥٠      ٥١      ٥٢      ٥٣      ٥٤      ٥٥      ٥٦      ٥٧      ٥٨      ٥٩      ٦٠      ٦١      ٦٢      ٦٣      ٦٤      ٦٥      ٦٦      ٦٧      ٦٨      ٦٩      ٧٠      ٧١      ٧٢      ٧٣      ٧٤      ٧٥      ٧٦      ٧٧      ٧٨      ٧٩      ٨٠      ٨١      ٨٢      ٨٣      ٨٤      ٨٥      ٨٦      ٨٧      ٨٨      ٨٩      ٩٠      ٩١      ٩٢      ٩٣      ٩٤      ٩٥      ٩٦      ٩٧      ٩٨      ٩٩      ١٠٠



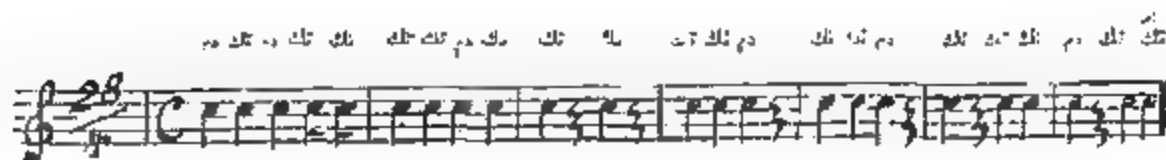


وهذا الميزان التركي الأصل هو الذي لحن عليه عاصم بك بشرفه الراست المشهور وقد لحن على هذا الميزان أيضاً عدة بشارف نذكر منها [نهاوند عثمان بك] [عشاق طاطيوس] [صبا عثمان بك] [حجازكار عثمان بك] [حجازكار طاطيوس] [سوزناك أمين آغا] [هزام عثمان بك] [بسته نكار نعمان آغا] [سيكاه عثمان بك] [محير سالملك] [نهفت عثمان بك] [سوزدل علي أفندي] [صبا زمزمه راشده الثباتي] محير كرد له أيضاً وكثير من الشرقيات والستات التركية ، ولم يدخن عليه موشحات قط . ولهذا الميزان رواية أخرى نقلناها عن كتاب [شرقي مجموعه سي] لهاشم بك وهذه هي :



۵۱۔ اصول دور کیو حلی (بسیط)

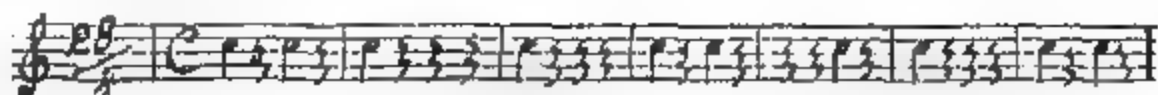
هذا الدور كبير مستعمل في حلب وهو يتألف من ٢٨ نواراً ويدون أيضاً مقسماً إلى سبع مازورات ويرقم له  $\frac{4}{4}$  وقد لحن عليه موشحات قليلة منها من مقام البياتي [قل أرباء بالتصابي] أما الدحول في الميزان فهو من نصف التلك الأخير المشار إليه بعلامة x كما يلي :



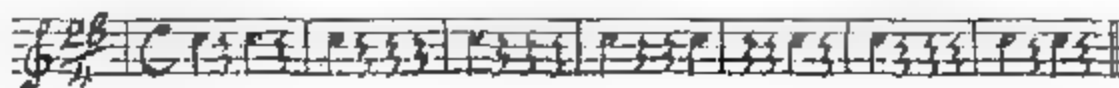
۵۲۔ اَعْمَالُ مُحَجَّجٍ مُصَدَّرٍ (بسیط)

يتألف من ٢٨ نواراً . وبدون مقسماً إلى سبع مازورات ويرقم له <sup>٤</sup> . بهذا الميزان ثلاثة مصادر تناولته بالتغيير والتبديل نبتها هنا أولاً في حالته التي كان عليها قديماً . ثانياً كما جاء في كتاب كامل الخلعي ثالثاً كما دونه الشيخ علي الدرويش . وقد لحن عليه الكثير من الموشحات منها [جعلني غرامي لعشقه مثل] بياني [هجرني حبيبي] حجاز [زارني المحبوب] شاهناز [دع عنك هجري] صب

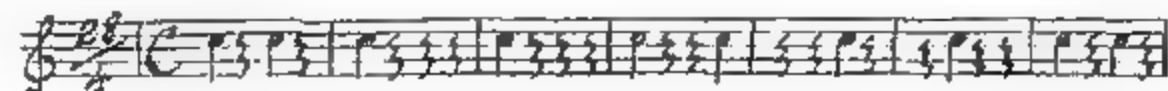
تلك تلك تلك تلك دم دم دم دم كما دونه الشيخ علي



تلك تلك تلك تلك دم دم دم دم في حالته الأصلية



تلك تلك تلك تلك دم دم دم دم كما دونه كامل الخفي

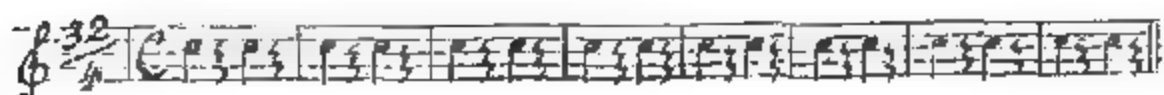


## ٥٣ - أصول الستة عشر (بسيط)

المستعمل في مصر . وهو غير الستة عشر الحلبي ذو ١٦ نواراً

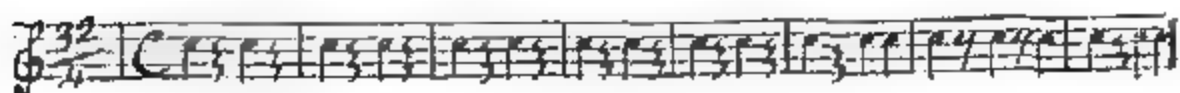
يتألف من ٣٢ نواراً مقسماً إلى ٨ مازورات من رقم ٤ . وندويه فيما يلي على حالته الأصلية القديمة . وعليه موشحات كثيرة منها [هبت رياح المحبة] حجاز (نرى العقد في ثغره محكماً) بسته نكار (قام يسعى) راست (يا ليلة الوصل) نهاوند (قد طاب بالأنس وقتي) زكلاه (كثير النفار واصلني) حجاز . ولموشح هبت رياح المحبة لحن آخر من مقام العجم عشيران موقفاً على لسته عشر الحلبي السالف الذكر ، وجميع هذه الموشحات لحن على موقعة من أوله . كما أنه لحن على هذا الميران (المستعمل في مصر) الكثير من البشارف والبساتات التركية .

تلك تلك دم دم دم دم دم دم دم دم دم دم دم دم دم دم دم دم



ودون الشيخ علي الدرويش هذا الميزان أيضاً . كما جاء في كتاب المؤتمر مدوناً من لبارون إلا في موضع واحد منه . هو الوحدة لثالثة عشر التي استبدلها البارون بعلامة (دم) بدلاً من (التك) وهذه صورته

تلك تلك دم دم دم دم دم دم دم دم دم دم دم دم دم دم دم دم



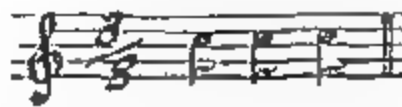
وفيما يلي : مجموعة من الأوزان التي تتشكل من الوحدة الزمنية الصغيرة (كروش) .

#### ٥٤ - السماعي طائر (أعرج)

ويسمى أيضاً السماعي سرّيتد

يتألف من ثلاث كروشات في كل ما يحتويه . وقد لحن عليه الكثير من الموشحات ، وكثيراً ما يلحنون عليه الخانة الرابعة من السماعيات التركية وغير ذلك من الموسيقى الآلية والغنائية . وهذا الميزان يشبه إلى حد بعيد ميزان السماعي الدارج المؤلف من ٣ فوارات  $\frac{3}{4}$  الذي سبق تدوينه في أول هذا الفصل ، أو هو بذاته ، غير أن هذا السماعي طائر سرعته هي ضعف سرعة السماعي الدارج . وبدون اسماعي الطائر هذا في مازورة واحدة كما يلي :

ت ك د م



#### ٥٥ - ترك أقصاغي (أعرج)

أو الأعرج التركي أو يورك اقصاق سماعي

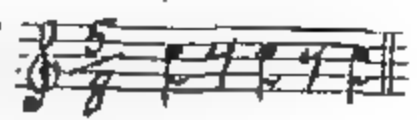
هو ميزان تركي الأصل ، يتألف من خمس كروشات ، وهو نصف ميزان السماعي الثقيل (الآتي بيانه) في عدد وحداته الزمنية . ويحزن على الترك أقصاغي هذا ، السماعيات التركية ولبسات . وبدون في مازورة واحدة كما يلي :

ت ك د م



ويمكن أن تحتصر سكتاته فيدون  
على الصورة التالية :

ت ك د م

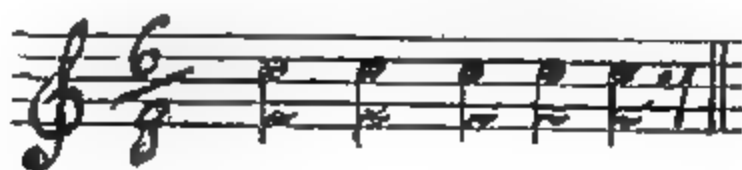


#### ٥٦ - يورك سماعي ويسمى أيضاً السماعي الدارج (أعرج)

وهذا السماعي الدارج أو (اليورك سماعي) أو (الأكرك) كما يسمونه في العراق يتألف من ستة كروشات وهو ضعف ميزان السماعي الطائر في عدد وحداته الزمنية . ويشبه السنكين سماعي أيضاً . ولكن في عدد دمومه وتكوكه وسكته الأخيرة . وكثيراً

ما يلحنون عليه الموشحات والخانات الرابعة من السماعيات التركية ، وهو يدون في مازورة واحدة كما يلي :

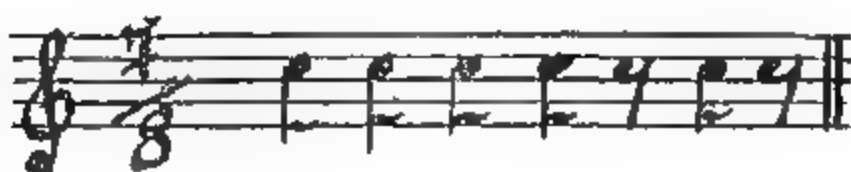
تـك دـم تـك تـك دـم



٥٧ - دَوْر هِنْدِي (أعرج) ويسمى أيضاً نِمْ نَوَخت

هو ميزان تركي الأصل . يتألف من سبعة كروشات ، وأكثر ما يلحن عليه الموشحات الأندلسية وهو يدون في مازورة واحدة كما يلي :

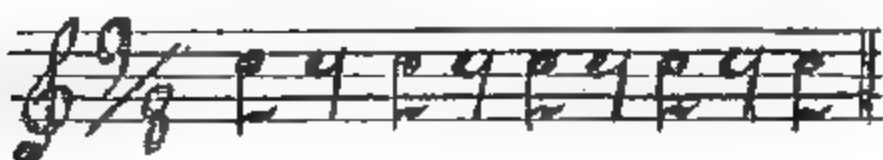
تـك دـم تـك تـك دـم



٥٨ - الأَصْصَاق سَمَاعِي المعروف بالإنجليزي (أعرج)

هذا الأَصْصَاق سَمَاعِي المعروف بالإنجليزي المؤلف من تسعة كروشات ، هو غير الميزان الثلاثي المركَّب المستعمل في التدوين الموسيقي الإنجليزي  $\frac{9}{8}$  لأن عدد وحدات الأَصْصَاق هذا الزمنية لا تقسم إلى ثلاثيات شأن وحدات الميزان الثلاثي المركب المعروف عند الإفرنج ، بل إن هذا الأَصْصَاق هو من الموازين العربية الشهيرة والجميلة التوقيع المخصصة بالتوقيع للموشحات العربية والتي يتميز توقيعها في لونه وطابعه عن التوقيع الإنجليزي . ويدون الأَصْصَاق سَمَاعِي كما يلي : في مازورة واحدة .

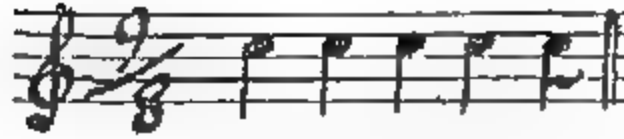
تـك دـم تـك دـم تـك





ويمكن أن نختصر سكتاته فيدون على الصورة التالية :

ك ك ك ك ك م



٥٩ - السَّماعي الثقيل (أعرج)

السماعي الثقيل هو من الموازين العربية الشهيرة ، ويعتبر من أهم الضروب التي تتميز بها الموسيقى العربية . عدد وحداته الزمنية عشرة كروشات ويسمى أعرج لأنه مجموع في الأصل من ميزان ترك أقصاغي  $\frac{5}{8}$  السابق شرحه ، أي أنه مضاعف لهذا الميزان في عدد وحداته الزمنية .

ويلحن على السماعي الثقيل جميع السماعيات التركية والمصرية والشامية المشهورة والكثير من لموشحات ويدون كما يلي : في مازورة واحدة .

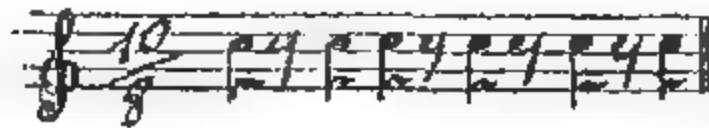
ك ك ك م م ك م



وفيما يلي موازين يتألف كل منها من عشرة كروشات أيضاً ، وكل واحد منها يختلف عن الآخر في اسمه وتركيبه وترتيب دمومه وتكوكه وسكتاته أما تدوينها فواحد ، أي في مازورة واحدة ورقم واحد هو  $\frac{10}{8}$

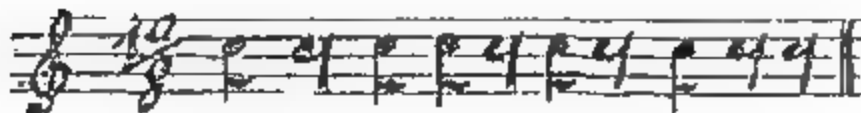
٦٠ - الأول ويسمى : أصول اقصاق سَماعي (أعرج)

ك ك ك م ك ك ك م



٦١ - الثاني ويسمى : أصول جورجنه (أعرج)

ك ك ك م ك ك ك م



٦٢ - الثالث ويسمى : أصول لك فاخته (أعرج)

رواية أولى

رواية ثانية

٦٣ - الظرفَاتُ (أعرج)

الظرفات يتألف من ١٣ كروشاً . وقد لحن عليه الكثير من الموشحات ، وقليل جداً من القطع الموسيقية الآلية : ويدون كما يلي في مازورة واحدة .

تک دم دم هم هم تک دم



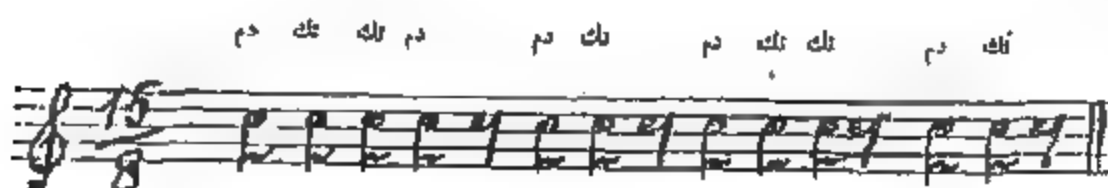
۶۴۔ نور روان مولوی - ترکی - (اعرج)

هذا الميزان تركي الأصل ويستعمله العرب ، وهو يتألف من ١٤ كروشاً ، وقد لحن عليه بعض الموشحات منها - موشحة [أقبل الساقى علينا] ويدون كما يلي : في مازورة واحدة ، وعلى صورتين إحداهما للتوقيع باليد . والأخرى للتوقيع بالنفرات على آلات التوقيع التركية .

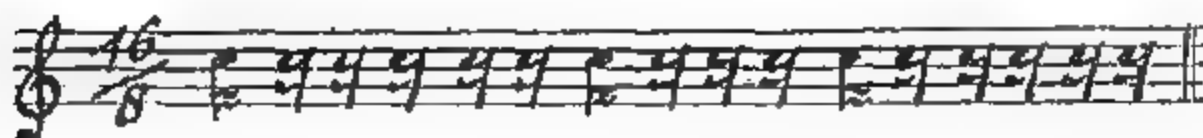
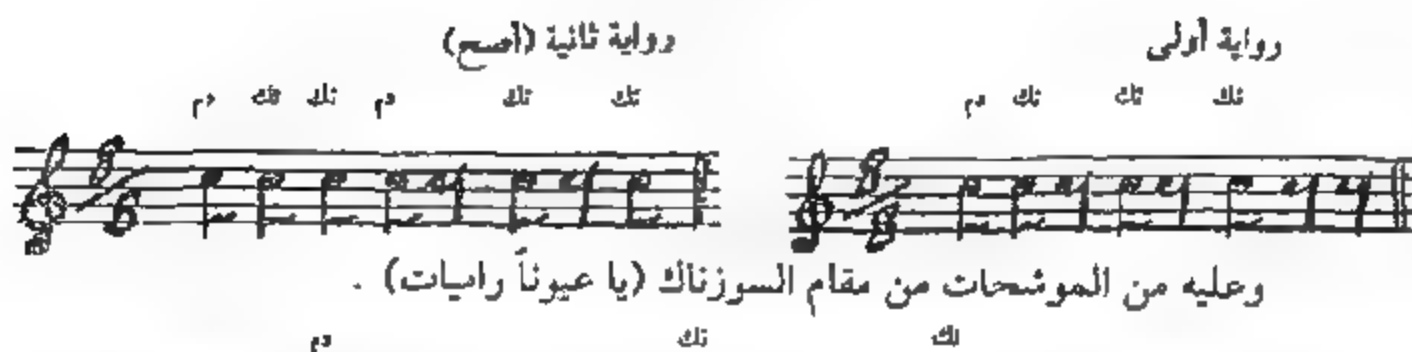
[illegible]

## ٦٥ - أصول لَمَمًا (أعرج) ويسمى أيضاً أصول رقصان

وهذا الميزان تركي الأصل ويستعمله العرب أيضاً ، وهو يتألف من ١٥ كروشاً ، وقد لحن عليه بعض الموشحات منها [ظهرت شمس المحيا] ويدون كما يلي : في مازورة واحدة .



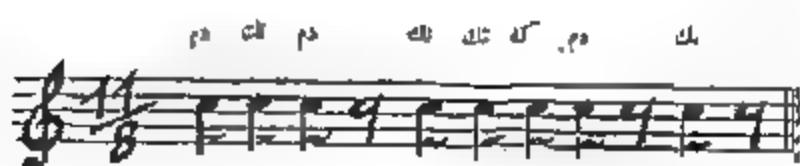
## ٦٦ - أصول تاتيقوثي (بسيط)



رواية ثالثة - أي عند الإبطاء يكون من  $\frac{16}{8}$  .

## ٦٧ - أصول نيم أويون هواسي (أعرج)

ومن الموشحات التي لحننت عليه : (عيد مواسم كأس وشرب)



## ٦٨ - أصول جفته يورك سَمَاعِي (بسيط)

ويسمى أيضاً - مضاعف يورك سَمَاعِي

ومن الموشحات الكثيرة التي لحننت عليه :



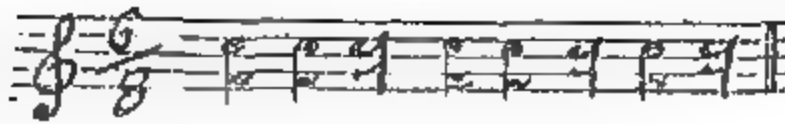






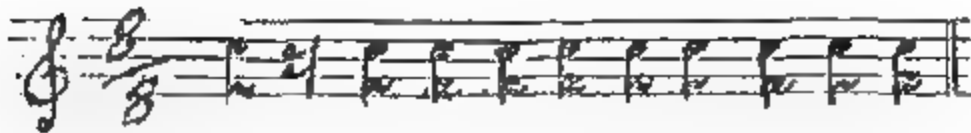
# ٨٧ - ميزان القُدَّام

تلك دم تلك دم



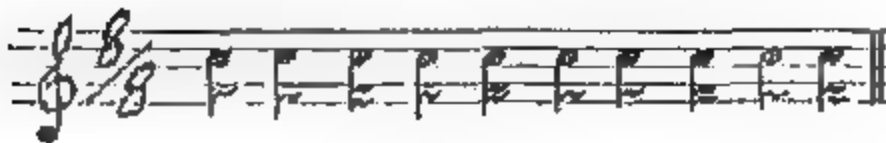
# ٨٨ - ميزان البطايحي

تلك دم دم تلك دم تلك دم دم تلك دم



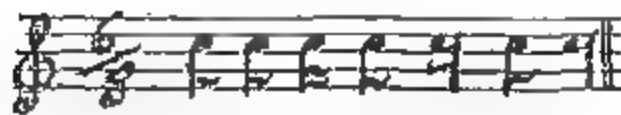
# ٨٩ - ميزان الدَّرَج

تلك تلك دم دم تلك تلك دم دم



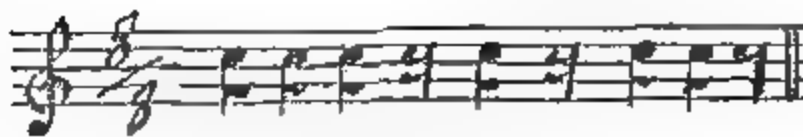
# ٩٠ - ميزان القنطرة

تلك تلك تلك دم دم



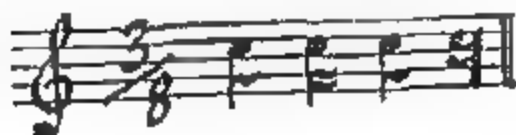
# ٩١ - ميزان قائم ونصف

تلك تلك دم دم تلك دم دم



# ٩٢ - ميزان مُغَلَّص

تلك تلك دم

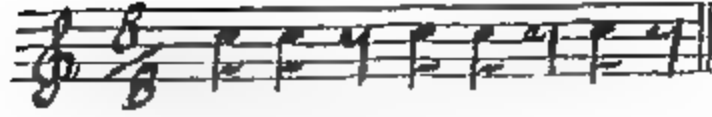






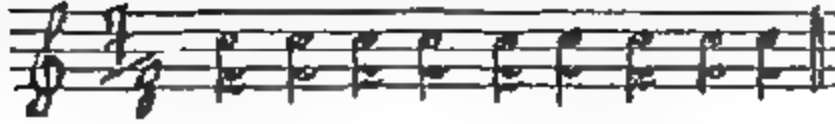
## ٩٧ - ميزان المصدّر

د م دك دك دك دك



## ٩٨ - ميزان صوفيان

دك دك دك دك دك دك دك دك



هذه هي الموازين الأكثر استعمالاً في الموسيقى العربية مع العلم بأنه يوجد الكثير من الموازين التي أُهملت كونها طويلة ومملة ولم تعد تستعمل في عصرنا هذا .

## كلمة لا بد منها

لعل الموسيقى هي أفضل الفنون في الكشف عن مدى تأثير الأوضاع والمستويات والتقاليد الثقافية في الفن وإنتاجه وتذوقه . من هنا نجد أن القطعة الموسيقية الواحدة التي يطرب لها شعب ، يرفضها شعب آخر . خير مثال على ذلك ، هو موقف الكثيرين من أبناء جيلنا ، الناشئة ، من الموسيقى الأصلية وعدم تذوقهم لها .

وتستلزم كتب تاريخ الموسيقى بمثل هذه الآراء ، إذ ليس من شك في أن ارتباط الموسيقى بالغناء يوسع من وظائفها في المجتمع . فيبدو أن الأغاني قديماً لم تكن تتجاوز الأربعة أنواع فقط ، هي : النواح في المآتم ، القصيدة الغنائية ، الموشحات والأهزوجة الشبيهة بلحدهاء . أما الأغاني العصرية فقد أصبحت كثيرة ، وهي على أنواع :

الموشحة ، القصيدة ، الموال ، الغناء بكلمة ياليل ، الدور المصري ، المونولوج ، النشيد ، أغاني الكورس ، الرواية الملحنة ، الطقطوقة ، طرق المولد ، أغاني الزفاف ، التراتيل الدينية ، ألحان الرقص ، الأغاني الشعبية ، وما إلى هنالك من أنواع ...

أما التأليف (الآلي) أي الموسيقى التي لا يصحبها غناء ، فهو : الدولاب ، المقدمة الموسيقية أو الافتتاحية ، البشرى ، السماعي ، التحميلة ، اللونفة ، لبولكة ، المازوركة ، القطعة الوصفية ، القطعة التصويرية ، التقسيم ، القطعة الراقصة ، المارش<sup>(\*)</sup> ، إلخ ...

---

(\*) ستناول ذلك في الجزء الثاني من الموسوعة .

وابتكر رجال النهضة الحديثة أنواعاً أخرى من الأغاني التي تتصل بجميع أعمال الحياة وأسبابها ، مثال :

- ١ - أغاني للسرور وأغاني مسجوعة .
- ٢ - أغاني للعمل ، والفلاحة .
- ٣ - أغاني للحب ، للرقص ، للحرب ، للصيد ، للسير ، للحمالين .
- ٤ - أغاني للملاحين والمجذفين .
- ٥ - أرجوحات الأطفال .
- ٦ - نوح الجنائز والترانيم والأناشيد الصوفية والموشحات الدينية .
- ٧ - أغاني شافية من الأمراض والسحر ، وطررد الشياطين .
- ٨ - أغاني للتضحية والحنين والتأسف .
- ٩ - أغاني الختان والولادة والأعياد والأعراس والزواج والمسارح والفولكلور .
- ١٠ - أغاني المضحكين والنقاد والصعاليك . إلخ . .

هذا الأمر دفعنا إلى لملمة أوراق هذه الموسوعة وإعدادها بأسلوب سهل ، يلقي كشفاً على تاريخ الموسيقى ونشأتها ، وإن اختلفت الآراء حول ذلك ، في الجزء الثاني من هذه الموسوعة ، سنتناول أنواع الآلات وكيفية العزف عليها بدروس تطبيقية محاولة للاستغناء عن مكابد الدروس الخصوصية التي تكلف طالب هذا العلم مشقة كبيرة ، خصوصاً أننا في عصر ، ظروفه تمسك برقاب الجميع .

## بعض مصادر البحث

- الأدوار : صفى الدين عبد المؤمن الأوموي البغدادي ، ت : الحاج هاشم محمد الرجب ، دار الرشيد للنشر ، العراق ، المركز العربي للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٠ م .
- الاصطلاحات الموسيقية : كاظم ، تعريب : إبراهيم الداقوقي ، دار الجمهورية ، بغداد ، ١٩٦٤ م .
- أضواء عربية على أوروب في القرون الوسطى : نخبة من أساتذة الجامعات الأوروبية ، ترجمة عادل العوا (سلسلة زدني علماً) .
- أعلام الموسيقى والغناء العربي : فكري بطرس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٦ م .
- الأغاني : أبو الفرج الأصفهاني ، دار الثقافة ، بيروت سنة ١٩٨٣ م .
- تاريخ الموسيقى الأندلسية : د. عبد الرحمن علي الحجي ، دار الإرشاد للطباعة والنشر والتوزيع ، ط ١ ، ١٩٦٩ م .
- تاريخ الموسيقى الشرقية : سليم الحلو ، دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٧٤ م .
- تاريخ الموسيقى العربية : هنري جورج فارمر ، عربيه وعلق على حواشيه جرجيس فتح الله المحامي .
- تاريخ الموسيقى والغناء العربي : د. محمد محمود سامي حافظ ، المطبعة الفنية الحديثة ، مصر ، ١٩٧١ م .
- تراث الموسيقى العالمية . كورث زاكس ، عالم الفكر م ٢ - ١٩٨٢ م .

- التعبير الموسيقي : د. فؤاد زكريا ، دار مصر للطباعة ، ط ١ ، ١٩٥٦ م .
- جماليات الإبداع الموسيقي : جيزيل بروليه ، دار العلم العربي ، القاهرة ، ١٩٧٠ م .
- رسالة ابن المنجم في الموسيقى : يحيى بن علي بن يحيى المعروف بابن النديم ،  
ت : د. يوسف شوقي ، دار الكتب ، مصر ، ١٩٧٦ م .
- رسالة الكندي في أجزاء خيرية في الموسيقى : منشورة في كتاب تاريخ الموسيقى  
الشرقية - ت : سليم الحلواني .
- الكافي في الموسيقى : أبو منصور الحسين بن زيلة ، ت : زكريا يوسف ، لجنة  
التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٤ م .
- منة الإسماع في علم السماع : أحمد التيفاشي - نشر في مجلة الأبحاث الجامعة  
الأميركية بيروت ع ٢ ، ٣ ، ٤ ، ١٩٦٨ م .
- الموسيقى النظرية : محمود أحمد الحفني ، الهيئة العامة للكتاب ، مصر ، ١٩٣٨ .
- الموسيقى الكبير : أبو نصر محمد بن طرخان ، دار الكاتب العربي ، القاهرة ، بدون  
تاريخ .
- الموسيقى العربية : سيمون جرجي ، سلسلة ماذا أعرف ، ١٩٧١ م .
- نظرية الموسيقى العالمية : عبد الغني شعبان ، المجموعة الأولى ، ١٩٧٠ م .

## فهرس الموضوعات

٤	.....	مقدمة
٩	.....	أهمية النوتة
١٩	.....	الفصل الأول : سيرة الموسيقى
١٠٩	.....	الفصل الثاني : المقامات
١٠٩	.....	أولاً : الديوان
١١٢	.....	ثانياً : التدوين الموسيقي ، المدرج الموسيقي ، المفاتيح
١١٩	.....	ثالثاً : المدرج الموسيقي العام
١٣٧	.....	رابعاً : علامات التحويل
١٤١	.....	خامساً : الديوان الموسيقي
١٤٧	.....	سادساً : تكوين السلم الموسيقي الغربي
١٦٥	.....	سابعاً : الإشارات الاصطلاحية
١٧٥	.....	ثامناً : الموازين
١٨٢	.....	الفصل الثالث : السلم الموسيقي العربي
١٨٢	.....	أولاً : مقام الراست
١٩٣	.....	ثانياً : تقسيمه ، أسماء درجاته الصوتية ، تدوينها
١٩٥	.....	الفصل الرابع : تحليل المقامات : الجنس - أنواعه - أشكاله
١٩٥	.....	الجنس وأنواعه : ..... المقامات

٢٦٢	..... الفصل الخامس : الموسيقى الشرقية - أوزان (ضروب - أصول)
٢٩٩	..... كلمة لا بد منها
٣٠١	..... بعض مصادر البحث
٣٠٣	..... فهرس الموضوعات







في بقينا أن منافع هذه الموسوعة الموسيقية بشعبها  
النظري والتطبيقي (التعليمي) ليس مقصوراً على مجموعة  
بعضها ، فقد وقعت ليدها منها طلاب هذا العلم بصورة  
خاصة ، والموسيقيون المشتغلون بالمزف ، ومؤلفو  
الموسيقى وقادة المزف وصناع الآلات وأخيراً الهواة ، لم  
كل من له صلة بهذه العلوم والفنون إداة واستماعاً

وقد تناولنا بالأمثلة نماذج تطبيقية من بعض الآلات  
الأساسية كالعود والبيانو والأورغ والبيانو والمزمار ...  
ويبقى في هذا المجال منيع كافٍ لغير آلة .

والمعازف لا بد من أن يدرك أسرار الآلة التي يعزف عليها  
من حيث جوهر صوتها ومادتها . والمؤلف لا بد من أن  
يعرف من كل آلة مداها في التصوير والتعبير . والصانع في  
وصفه ، بمقتضى هذه الموسوعة ، أن يعرف كيف بطرق  
أجود التجديد في صناعته . أما الهواة فإنه يجد في هذا  
العمل زادة للإفادة وللترفيه .

هكذا تستطيع هذه الموسوعة  
يحسنون أنهم أطراف متعددة  
وفي خدمة الموسيقى